

مؤسسة عبد الحميد شومان

عالم

غالب هلسا

نصوص الندوات التي اقيمت في منتدى شومان

ضمن اسبوع غالب هلسا

(٢١ - ١٩٩٢/١٢/٢٤)

- عمان ١٩٩٦ -

عالم غالب هلسا

نصوص الندوات التي اقيمت في منتدى شومان
ضمن اسبوع غالب هلسا
(٢١ – ١٩٩٢/١٢/٢٤)

مؤسسة عبد الحميد شومان
عمان – ١٩٩٦

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(١٩٩٦/٧/٩٠٣)

رقم التصنيف : ٩٠٩ر٨١٠
المؤلف ومن هو في حكمه : مؤسسة شومان
عنوان المصنف: عالم غالب هلسا: نصوص الندوات التي اقيمت في منتدى شومان ضمن اسبوع غالب هلسا
الموضوع الرئيسي:
١- الاداب
٢- الادباء - تراجم
رقم الايداع: (١٩٩٦/٧/٩٠٣)
بيانات النشر : عمان : مؤسسة شومان
- تم اعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

مدخل الى عالم غالب هلسا

اقيمت الندوة بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٢١

المشاركون:

الاستاذ نزيه ابو نضال

الاستاذ فخري قعوار

الاستاذ يعقوب هلسا

عالم غالب هلسا

نزيه ابو نضال
« غطاس صويص »

قال الروائي الفرنسي بلزاك ذات مرّة : « انا سعيد لأنني كاتب رواية ، فأنا استطيع الاعتراف على لسان أبطالي بأشياء ما كنت لاجرؤ على الاعتراف بها لو لم أكن روائياً » .

هذه الرغبة بالبوح والاعتراف تكاد تكون سمة انسانية عامة ، ولكنها تزداد الحاحاً بالنسبة للفنان المرهف الذي يفيض بالمكاشفات الحميمة والذي تقوده طرق الفن المتشعبة وبحثه العميق عن نوازع النفس الانسانية لكشف أخطر مشاعره واسراره الداخلية ، التي يتجنب معظمنا الاعتراف بها حتى لنفسه ، بإعتبارها نوعاً من الإثم أو الشذوذ . ولكننا حين نجد ما يشبهنا في رواية ما نشعر بنوع من الغبطة السرية ، فهناك من يفكر ويحس مثلنا ، وبأن هذه الأسرار الآثمة التي اتجنب الاعتراف بها حتى لنفسي ، هي مشاعر طبيعية وانسانية ، عليَّ ان لا أخجل منها ، فيتحقق لدي مستوى أرقى من التوازن النفسي من خلال تضييق المسافة بين الذات الداخلية والذات الاجتماعية .

ولعل الفنان نفسه يبحث من خلال مكاشفاته السرية والاكثر حميمية عن مثل هذا التوازن والطمأنينة الداخلية ... تماماً مثل المسيحي الكاثوليكي بعد الاعتراف للكاهن أو المريض بعد جلسة حميمة مع طبيبه النفسي . وربما هذا ما يفسر سبب

سعادة بلزاك .

في آخر ايامه التجأ غالب هلسا الى أطباء نفسانيين ، فهل ظلت تؤرقه هواجس سرية لم يستطع البوح بها من خلال رواياته بسبب «تابو» المحرمات الاجتماعية ؟ ورغم انه من أجرأ الروائيين العرب ، على كشف اسراره الداخلية ، واكثرهم خروجاً على ثالوث المحرمات : الجنس ، الدين ، السياسة ... كان غالب يقول لنا في دمشق: "ثمة أشياء لم اكتبها بعد وستفاجئكم جميعاً"، غير أنه رحل قبل ان يصل إلى مكاشفات اعمق ، ولعله لو فعل لظل هناك المزيد ، فالانسان ذلك المجهول كم يطوي في دواخله العميقة من خفايا وهواجس واسرار . الطب النفسي وعلم الاعصاب لم يكشفا سوى ١/٣٠ من الانسان . وأحد وظائف الأدب ، وخاصة فن الرواية ، ان يساهم في كشف هذا المجهول الذي هو الانسان .

ويرى غالب هلسا ان الانسان لا يختزن في داخله تاريخ الجنس البشري فحسب بل تاريخ المملكة الحيوانية ايضاً ، وان علينا بالتالي ان نكتشف هذه القارة المجهولة . هذا الهاجس الذي اكتشفه غالب هلسا ، في وقت متأخر ، يفسر له ، بجانب منه ، هذا الاهتمام الملح بالأحلام ، في جميع رواياته السابقة ، باعتبار ان هذه الاحلام تعكس هذا المخزون التاريخي في نفس الانسان.

إن قراءة الاحلام في روايات غالب هلسا احد المفاتيح الاساسية للدخول إلى عالم غالب هلسا وفهم أعماله الابداعية . كما أن مسافة التوتر بين ما يبطنه الروائي وما يستطيع البوح به أو كشفه تشكل واحداً من شروط الابداع ، كما يراها غالب ، وهي بالتالي مفتاح أخر للدخول إلى عالم غالب هلسا .

في واحدة من المقابلات الهامة التي اجراها غالب هلسا مع عمار الكسان يؤكد هذه الحقيقة حين يقول: «ما زلت اعتقد اننا لا يمكن أن نفهم ادب الكاتب الروائي إلا من خلال فهم تركيبه النفسي .

في السيرة الذاتية لارثر ميلر يقول: إن أعماله هي تعبير عن تكوينه النفسي ، وانه عندما ذهب إلى الطبيب النفسي للتحليل لم يستمر معه لأن توتره النفسي وتكوينه هو الذي ينتج أدباً .

ويفسر ميلر الأمر بالقول: " إن هدف التحليل النفسي هو خلق انسان موضوعي يرضى بالواقع .. ولكن هذه الموضوعية والرضى سيوقفان قدرته على الابداع إذ هي نتاج تكوينه النفسي غير المتلائم " .

إن مسافة التوتر أو حالة اللاتوازن التي تدفع العديد من المبدعين إلى الاطباء النفسانيين ، وربما دفعت بعضهم إلى تعاطي العقاقير والحبوب المهدئة أو المخدرة ، تعكس كذلك هذا التوق ، الانساني المشروع والمستحيل ، في آن واحد ، نحو الكمال المطلق والتوازن المطلق .

بالنسبة لغالب فهو يبحث عن هذا الكمال المطلق ، وفق مكوناته الخاصة وتجربته الحياتية :

- المرأة الكلية التي تحتوي بداخلها الأم والأخت والعشيقة والصديقة . وربما بأن تكون ايضاً الأجمل والاكثر فتنه واغراء وثقافة ، وان تكون كذلك الانثى (الخادمة) التي يشع حضورها في المنزل نظافةً ولمسات تفصيلية ، وتحول البيت إلى مكان دافيء وحميم .
- مجتمع بلا شرور ولا أزمات ويخلو من القهر والاضطهاد والاستغلال .

- عالم تسوده العدالة والمحبة والمساواة فلا يضطهد فيه الاقوياء الضعفاء والاغنياء الفقراء والشمال الجنوب والبيض السود والكبار الصغار .
- حزب يخلو من السلبيات والاخطاء وتختفي فيه الأنانية والانتهازية والمصالح الذاتية ، بأن يكون النموذج المبكر لمجتمع الغد ، وعياً وتنظيماً وممارسة .
- العائلة والاسرة وحيث الدفء الحميم للعلاقات الانسانية ودون ان يلغي هذا بان تكون حراً ومستقلاً ، لا تقيدك الواجبات والمسؤوليات ، ولا تحول دون ممارسة ذاتك .

هذه السلسلة المترابطة من الاحلام المشروعة والمستحيلة اصطدمت على الدوام بوقائع الحياة اليومية لدى غالب هلسا منذ كان طفلاً والجأته في آخر أيامه إلى الاطباء النفسانيين ، ولم يكن غالب في ذلك حالة نادرة أو شاذه بين المبدعين ، فقد استمعنا قبل قليل إلى شهادة أرثر ميلر ومعه قائمة طويلة من المبدعين : نجيب محفوظ ونجيب سرور وصنع الله ابراهيم وسعد الله ونوس ويوسف ادريس وغيرهم .

آخرون اندفعوا إلى حافة الجنون أو الانتحار : ماياكوفسكي ارنست همنجواي ، تيسير سبول ، خليل حاوي .

البعض استعاض عن انتحاره المباشر بانتحار البطل أو جنونه : مؤنس الرزاز ، الياس فركوح ، ابراهيم نصر الله، وغالب هلسا في آخر اعماله « الروائيون » والقائمة تطول .

في ضوء هذا المدخل العام نستطيع الآن ان نتلمس طريقنا للدخول إلى عالم غالب هلسا ورؤية اعماله الابداعية والفكرية في أقصى وضوح ممكن ، وسنجده في هذا السياق ، سنداً حقيقياً من كتابات وقصة حياة غالب نفسه .

ولد غالب سلامه هلسا في قرية ماعين ، قرب مادبا جنوب الأردن في ١٩٣٢/١٢/١٨ . وكان هو الأبن الاصغر في عائلة صغيرة مكونه من أربعة أخوة .

حين ولد غالب كان ابوه في الثمانين من عمره وامه قد تجاوزت الخمسين ، وهذه المسافة الزمنية بينه وبين والديه شكلت غربته الأولى.

في قرية ماعين كان يتقاسم النفوذ الاجتماعي عائلتان كبيرتان: واحدة مسيحية والثانية مسلمة ، ولم تكن لاسرته الصغيرة شأن يذكر في القرية ولم تكن تنتمي لأي من العائلتين . فآل هلسا يقيمون في الكرك وليس في ماعين . وقد وفدت عائلته إلى القرية وأقامت فيها ، ولكن الناس ظلوا ينظرون لاسرته كغرباء . وكانت هذه غربة غالب الثانية .

بعد دراسته الأولية في ماعين ثم في مادبا، أتاح له النبوغ المبكر أن يلتحق بمدرسة المطران في عمان رغم صغر سنه، وكانت مدرسة المطران تضم صفوة اغنياء العاصمة .

غربة غالب هلسا الثالثة في مدرسة المطران كانت مركبة :

- ابن القرية في مواجهة ابناء المدينة .
- الطالب متوسط الحال مقابل الاغنياء وابناء ذوي النفوذ .
- الصغير في مواجهة الكبار. حيث كان اصغر الطلاب سناً في صفه ويفصله اربع سنوات عن اصغر الطلاب الأخرين .

مما كان يعرضه لأذى الكبار حتى قال ذات مرة ساخراً: إن الصراع لا يدور بين الاغنياء والفقراء فقط بل بين الكبار والصغار ايضاً .

- الطالب الصغير الذكي والمتفوق دراسياً في مواجهة أذى الطلاب الكبار والكسالى واضطهادهم .

وكـان على غـالب هـلسـا امـام هـذه الجـملة من الاضطهـادات والضغـوطات ان يختـار بين ان تسـحق شـخصـيتـه أو ان يقـاوم ويتمرد وينتزع الاعتراف بحضوره ودوره وتميزه .

وهذا الخـيـار لم يقـتـصـر على عـمـان وحـدها بل شكل اسـاس الانطلاق فـي رحلة حـيـاة غـالب هلسـا كلهـا، في بيـروت وبغـداد والقاهرة ثم بغداد وبيروت ثانية وآخيراً في دمشق .. ففي جميع هذه الاماكن والعـواصم الكبيرة كـان على غـالب هلسـا ابن قرية مـاعـين الصـغـيـرة ان يقـاوم ويتـمـرد لينتـزع الاعـتـراف به من الاشـخاص الكبـار والادبـاء الكبار والعـواصم الكبيرة .

فكيف شق الطفل الصغير طريقه وسط كل هذه التحديات الكبيرة ليصبح في النهاية واحداً من كبار الروائيين والمفكرين العرب، وتقدم اطروحات الماجستير والدكتوراه حول أعماله الابداعية، في العـديد من الجـامـعـات الاوروبيـة والعـربيـة ، وتتـرجم بعض رواياته وقصصه إلى اكثر من لغة اجنبيه ؟

محطات في حياة غالب هلسا

إن رحلة حـيـاة غـالب هـلسـا الطويلة والمـتـشـعـبـة هي بـالذات مـوضـوع رواية كـاملة ، وقد غطى غالب جوانب منـهـا في رواياته وكتاباته ومقـابلاته ، وقد اتيح لنا من خـلال علاقتنا المباشرة به أن نطل على جوانب من هذه الحـيـاة . وكـانت بداية تعارفنا في القـاهرة ، اوائل السـتينات حين كانت تجمعنا الندوة الاسـبوعـية لنجيب محفوظ في مقـهى الاوبرا أولاً ثم في مقـهى ريش بعد ذلك . وكان غـالب هلسـا يحظى آنذاك بسمـعة طيبه وباحترام كبـير في الوسط الثقافي المصري .

تجـددت عـلاقـتنا بعـد ذلك في بيـروت قـبل الاجـتيـاح الصـهـوني

١٩٨٢، ثم لسنوات طويلة في دمشق، حيث كنا نشترك معاً في أكثر من موقع ونشاط : الكتابة في « التعميم » « والثورة الفلسطينية » وصدى الانتفاضة ، الندوات المشتركة ، لجنة العمل النقابي في اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، لجان الدفاع عن الحريات الديمقراطية في الأردن، لجنة الدفاع عن الثقافة الفلسطينية .. الخ وكان آخر لقاء لنا في مستشفى الاسدى ليلة رحيله.

في الحيز المتاح هنا لن نستطيع تغطية العديد من الجوانب في حياة غالب ولهذا سنكتفي ببعض المحطات والمفاصل التي تساهم في القاء الضوء على عالم غالب هلسا وفي فهم اعماله الابداعية .

* بعد دراسته الأوليه في ماعين التحق بمدرسة ثانية في مادبا وعمره تسع سنوات .
* التحق بعدها في مدرسة المطران بجبل عمان حيث اتيح له اتقان اللغة الانجليزية وقراءة العديد من الروايات المتوفرة في مكتبة المدرسة وبعضها في اللغة الانجليزية الأم .
* بدأ ممارسة الكتابة في سن مبكر . فحين كان في التاسعة من عمره كان يصحو من النوم ليكتب احلامه كما هي وليس كحكاية . وكتابة الحلم لم تلبث ان تحولت الى واحدة من أهم المرتكزات في روايات غالب هلسا .
* في سن الرابعة عشرة شارك في مسابقة للقصة القصيرة على مستوى الأردن وفلسطين وفاز بالجائزة الأولى ومقدارها سبعة دنانير ، وكان بين المشتركين من تصل اعمارهم إلى ٤٠ و ٤٥ سنة .

يقول غالب هلسا: « هدف الكتابة ان يعترف بي انا الصغير»،

ولكي يكبر استخدم الدنانير السبعة في شراء بنطلون طويل كما اشترى علبة سجائر وماكنة حلاقة ليرغم لحيته على الظهور .

* قبل أن ينشر اول انتاج له عام ١٩٦٨ وهو مجموعته القصصيه « وديع والقديسة ميلاده .. » مارس الكتابة سراً لمدة ١٥ سنة . ثم تابع بعد ذلك انتاجه المتعدد حتى آخر ايام حياته .
* بدأت اهتماماته السياسية والفكرية في عمان من خلال اتصاله بالحزب الشيوعي الأردني كنصير.
* في لبنان ، حيث ذهب للدراسه الجامعية « عام ١٩٥٠ » التحق بصفوف الحزب الشيوعي اللبناني . واعتقل في طرابلس ثم في بيروت بسبب توزيع والصاق منشورات ثورية ضد زيارة المبعوث روبسون الذي جاء لالحاق لبنان بالمشاريع والاحلاف الغربية . ثم هرب من لبنان اوائل الخمسينات بسبب نشاطه السياسي . وكانت هناك دعوى قضائية تطارده بسبب هذا النشاط .
* بعد عودته من لبنان انخرط في صفوف الحزب الشيوعي الأردني ثم اعتقل في سجن المحطة عام ١٩٥٢، نقل بعدها إلى سجن « الجفر » الصحراوي لمدة عام ، وكان اصغر المعتقلين سناً . وبعد الافراج عنه وضع في الاقامة الجبرية في مادبا ثم هرب إلى عمان وتخفى فيها محترفاً العمل السري حتى العام ١٩٥٤ .
* سافر إلى بغداد لدراسة الحقوق والتحق بصفوف الحزب الشيوعي العراقي (التنظيم الطلابي) في عام ١٩٥٤، ثم طورد بعد انتفاضة تشرين وما تبعها من حملات قمعية

فاعتقل ورحل من بغداد إلى عمان ومنها إلى القاهرة عام ١٩٥٤ لاستكمال دراسته الجامعية في كلية الصحافة ، الجامعة الاميركية .

* في القاهرة انخرط غالب هلسا في صفوف الحركة الشيوعية المصرية ، واعتقل في مصر لمدة ٦ أشهر عام ١٩٦٦ .

في عام ١٩٧٦ عقدت في القاهرة ندوة اقامها اتحاد الكتاب الفلسطنيين حول المخططات الأميركية في المنطقة شارك فيها خالد محي الدين وفؤاد مرسي واسماعيل صبري وغيرهم . وكان غالب رئيساً لهذه الندوة ، وبعد ربع ساعة من نهايتها اعتقل غالب هلسا ، وطرد من القاهرة .. فتوجه إلى بغداد .

* اقام في بغداد ثلاث سنوات وكان على صلات وثيقة بالحزب الشيوعي العراقي واسهم في صحافته العلنية « طريق الشعب » ، « الثقافة الجديدة » ، « الفكر الجديد ».

عن تجربته في العراق يقول: « اعتقلوا ابن اختي ليضغطوا علي وقطعوا اذنه » . ثم رحّل بعدها من بغداد إلى بيروت .

* في بيروت انخرط في صفوف الثورة الفلسطينية دون التزام تنظيمي واسهم بنشاط في الحوارات والمعارك الفكرية والسياسية . وحين وقع الاجتياح الصهيوني انتقل غالب هلسا إلى الخنادق القتالية المتقدمة حيث كان يدير الحوارات مع المقاتلين ليقدم من خلالها برنامجاً يومياً في اذاعة الثورة كما اسهم في الصحافة اليومية خلال الحصار عبر جريدة « العودة ».

* بعد بيروت حملته باخرة الرحيل إلى عدن ومنها إلى دمشق حيث قضى سنواته الأخيرة ، واسهم خلالها بنشاط هائل في

المعارك الثقافية والسياسية ثم انخرط في صفوف الثورة الفلسطينيـة إلى ان توقف قلمـه وقلبـه عن الخـفـقـان في ١٩٨٩/١٢/١٨ لينتقل جثمانه في اليوم التالي إلى عمان ويدفن في المدينة التي احب ان يعود اليها .. وقد عاد .. ولكن في كفن .. وبعد غربة تجاوزت ثلث قرن . لقد شاءت صدف القدر أن يموت غالب في نفس اليوم الذي ولد فيه ليتم دورته الكاملة على هذه الأرض.

يبدو واضحاً من خلال استعراض الرحلة الطويلة والمتشعبة لغالب هلسا ان الغربة قد شكلت محور حياته ووجوده :

- غربة العائلة الصغيرة في قرية ماعين.
- غربة الطفل عن والديه العجوزين.
- غربة الطالب الصغير عن الطلاب الكبار.
- غربة ابن القرية عن اهل المدينة.
- غربة ابن الاردن في العواصم العربية الكبيرة.
- غربة ابن الاطراف عن المركز (القاهرة).

ولأن الغربة تعني مباشرة اللا انتماء فقد تشكلت تجربة حياة غالب هلسا في عملية البحث المضني عن الانتماء الحقيقي :

- الانتماء للمرأة الكلية (الام ، الحبيبة ... الخ) ولكن حين كان يصل اليها يشعر بالاثم والقذارة فيرتد خائباً ليواصل البحث من جديد عن المرأة الحلم المستحيل .
- الانتماء إلى الاسرة بمعنى بيت العائلة الدافىء .. الأم الاخوة والاخوات والأقارب، ولكن حياة الغربة الطويلة حالت دون تحقيق هذا الحلم . كما أن فشله المتصل بايجاد المرأة الكلية حرمه من تشكيل اسرته الخاصة .. الزوجة والابناء .
- الانتماء إلى الحزب الذي يشكل أداة التغيير لبناء المجتمع

الحر السعيد، ولكنه كان في كل مرة يرتد خائباً بسبب حجم السلبيات والاخطاء والانحرافات النظرية والسياسية ، فكان يخوض الصراع دون جدوى، ولكنه يواصل البحث من جديد عن الاداة التي تحقق طموحه واهدافه. وفي هذا السياق قد يكون غالب المواطن العربي الوحيد الذي انخرط في صفوف اربعة احزاب شيوعية هي الاردني واللبناني والعراقي والمصري وآخيراً في صفوف الثورة الفلسطينية ورغم ذلك فقد "كان دائماً يقول:" داخل وخارج الأحزاب والتنظيمات التي اكون فيها ».

- محاولة الانتماء إلى نظام عربي تحقق فيه شروط الحد الأدنى من الديمقراطية والعدالة فكان ان سجن وطورد هو نفسه على يد الانظمة التي راهن عليها : النظام الناصري ثم العراقي وآخيراً النظام الفلسطيني.
- الانتماء إلى حياة تستحق ان تعاش ولكن الروائي في داخله ينفر من الحياة لانه يريدها كما هي في الرواية ولا يريدها كما هي في الواقع.

غالب هلسا في بحثه المضني عن الخلاص بالانتماء كان مثل «سيزيف» فهو يحمل على ظهره صخور غربته الطويلة صاعداً نحو قمة لأولمب ولكنه لا يكاد يقترب منها حتى يتدحرج إلى اسفل الوادي مسكوناً بالمرارات وخيبات الأمل ، إلا انه يواصل محاولات الصعود فالسقوط دون توقف.

وابداع غالب هلسا يكاد يكون في معظمه وصفاً مستفيضاً لهذه الرحلة الطويلة المضنية بين واقع الاغتراب ، بالمعنى الفلسفي الشامل ، وبين محاولات الانتماء المستحيل.

وتصبح الكتابة الحقيقية في جانب منها ، كما يراها غالب « هي

استكشاف لخيبة الأمل المتولدة من المقارنه بين المثال والواقع".

في الكتابة الروائية ثمة علاقة وثيقة بين المؤلف وعمله الابداعي حتى في اكثرها حيادية وموضوعية. فكمال احمد عبد الجواد في الثلاثية (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) هو بمعنى ما نجيب محفوظ نفسه ، ولكن هذا لا يعني ان جوانب من شخصية محفوظ ليست موجودة في فهمي وياسين بل في السيد عبد الجواد نفسه . هذه العلاقة الوثيقة قد تصل احيانا إلى حد التطابق . كما عند "بروست" في الزمن المفقود»، وكامو في "الغريب" وجبرا ابراهيم جبرا في "البحث عن وليد مسعود" وكذلك في روايات مؤنس الرزاز وابراهيم نصر الله والياس فركوح . وحيث يقدم المؤلف نفسه إلى حد بعيد عارياً من الداخل والخارج. أو هو يتنكر بثياب شخصيات أخرى ، كما في الرواية الكلاسيكية، إلا انك لن تبذل جهداً في التعرف على شخصية المؤلف من خلال ابطاله فستدلك عليهم نبرة الصوت والتكوين النفسي والاخلاقي والموقف الفكري والسياسي والرؤيا الفلسفية للوجود والحياة .

هذه الحقيقة يؤكدها غالب هلسا حين يقول: « في الرواية الكاتب يقول نفسه اساساً ». ومن هنا فهو يؤكد على اهمية منهج التحليل النفسي في فهم الرواية ، غير ان هذا المنهج لا يكفي وحده، فعالم الرواية أوسع من ذلك بكثير ويحتاج إلى اكثر من اداة ومنهج نقدي لكشفه .

في روايات غالب هلسا ثمة حرص واضح على ايهام المتلقي بأن بطل الرواية هو غالب نفسه وبأن ما يسرده من معلومات ووقائع قد حدثت بالفعل ، وحتى على مستوى الاحاسيس

والافكار والمواقف فإن غالب يتعمد ايهام المتلقي بأن هذا البطل هو غالب نفسه دون سواه . فيشعر القارىء انه بصدد قراءة مذكرات شخصية بل وسرية للكاتب، فيتضاعف لديه الاحساس بالمصداقية الفنية لما يقرأ، مما يحقق صيغة متقدمة من التفاعل والمشاركة بين الطرفين. ولكي يصل غالب هلسا إلى مثل هذا الايهام الفني ينثر العديد من وقائع حياته الشخصية وتجاربه الذاتية في رواياته المختلفة. بل لعل القارىء يستطيع من خلال هذه الروايات اعادة تجميع قصة حياة غالب هلسا في مراحلها المختلفة ، وكذلك تحديد مواقفه من مختلف القضايا ، وكما هي بالفعل سواء في جوانبها الاجتماعية أو الفكرية أو السياسية .

في رواية "سلطانة" لا تخطىء العين المجردة ان "جريس" هو غالب هلسا نفسه، فهو من قرية جنوبية صغيرة تطل مثل ماعين على نهر الأردن وتكشف اضواء القدس . وينتقل إلى مدرسة المطران في عمان ويدخل في العالم السري للشيوعيين وتبدأ علاقته بعالم الثقافة وقراءة الرواية ثم ينتقل إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأميركية .. الخ.

هذه التطابقات التامة بين "جريس" وغالب تحقق الايهام الفني المطلوب بأن الرواية بكاملها وبمجموع شخصياتها واحداثها هي حقيقية ايضاً.

حياة غالب وذكرياته وتجاربه الحيقيقية في القرية الأردنية يعود اليها كثيراً في رواياته كلها إلى جانب وقائع حياته الجديدة في مصر. فغالب هو "ايهاب" في "الروائيون" الذي تخرج من كلية الصحافة في الجامعة الأميركية وعمل في وكالة انباء أجنبية مثله، وهو مثله ايضاً منخرط في الحركة الشيوعية المصرية ويسجن ويكتب الرواية ويقيم علاقاته النسائية ولا يتزوج .. الخ ..

في البكاء على الاطلال يتذكر بطل الرواية "المهباش" ورقصة الخنجر التي أدتها آمنة في القرية .. وآمنة نفسها لا تلبث ان نتعرف عليها في "سلطانة" بعد سنوات . كما يتذكر في نفس الرواية كيف حاولت الراعية البدوية اغتصابه على حافة البئر وهي تنادي عليه « لا تهرب ايها الولد النصراني ». والولد النصراني هو بالطبع "جريس" وغالب "وايهاب" وهو كذلك بنسبة ما " مصطفى" الذي يتذكر قريته المصرية في "السؤال".

وفي "الضحك" تتكرر مشاهد القرية الأردنية وذكرياتها وتثور اشكالية زواج بطل الرواية الاردني المسيحي من فتاة مصرية مسلمة.

في "الخماسين" يستعيد "غالب" ذكريات القرية الأردنية ويعيش تفاصيلها، وغالب هنا هو بطل الرواية الذي يعمل في وكالة الأنباء الألمانية ، والمتواصل مع الشيوعيين المصريين والمنشغل بعلاقاته النسائية وبأفكار العصر الوجودية والسوريالية .. الخ ..

في "ثلاثة وجوه لبغداد" .. نجد بطل الرواية بكل مواصفاته هو نفس غالب هلسا بل ان البطل هو غالب هلسا صاحب كتاب « زنوج وبدو وفلاحون » الذي وجده في احدى مكتبات بغداد.

إن عملية الايهام الفني التي يقوم بها غالب هلسا لا تقتصر على شخصيته هو فقط بل هو يستعير العديد من الشخصيات والاحداث والمواقف الحقيقية التي اختبرها بنفسه ويدخلها في نسيج رواياته مما يكثف من حجم الايهام الفني المطلوب.

إن الروائي هنا لا يقوم بخدعة أو حيلة فنية لتمرير مصداقية الرواية كلها بالاعتماد على مصداقية اجزاء منها، ولكنه ببساطة يقدم تجربة روائية متكاملة هي مزيج من الواقع والمتخيل ليحقق

من خلالهما انشاء البناء المعماري لرواياته والذي هو في المحصلة النهائية شرط لا غنى عنه لنجاح الرواية فنياً. ان صدق الوقائع والمذكرات الشخصية لا تصنع عملاً روائياً ناجحاً ولكنه امتلاك القدرة على توظيف كل هذه الوقائع والمكاشفات الحميمة في بنية فنية متماسكة هو الذي جعل غالب هلسا واحداً من ابرز الروائيين العرب.

ان عملية المزج الفني بين الواقع الحقيقي والمتخيل لإنجاز البناء المعماري للرواية ربما هي وثيقة اجتماعية وتاريخية ، لا يمكن ان تتحقق إلا بأن يكون هذا المتخيل واقعياً بالفعل ، حتى وان لم يكن حقيقياً ، أي انه يمكن ان يوجد وأن يحدث في الواقع . وهكذا تكتمل عناصر الايهام الفني من ناحية ، كما تكتمل شروط النجاح الروائي من ناحية ثانية ، وتحقق بالتالي الاهداف المتوخاة منها ، من ناحية ثالثة.

وفي هذا السياق يقول غالب هلسا عن روايته " سلطانه" التي يسجل من خلالها تاريخ الاردن السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الخمسينات: « سيعتقد البعض انني اقصد اشخاصاً معينين واتحدث عن شخصية حقيقية ، لكن الشخصيات التي اتحدث عنها ليست حقيقية لكنها واقعية » .

وحيد في الغربة

قد تكون نقطة البداية ، بعد كل هذه البدايات ، للدخول الى عالم هلسا هي رؤية هذا الفتى الريفي وحيداً في غربته بدون اسرة أو زوجة واطفال .. فقط الملل والوحشة والتوق الملتاع للدفء الانساني المفقود في المنزل البارد .

في فصل طويل من رواية « البكاء على الاطلال » نعيش مع غالب هلسا التفاصيل المضنية لعذابات الغريب المتوحد في واحدة من الليالي المريرة التي استطالت وامتدت اكثر من ثلاثين الف ليلة .

بعد ان يصف غالب محاولاته اللامجدية لاستجلاب النوم هرباً من الوحدة والملل .. « تجتاحه يقظة مفاجئة – صرخة من المستحيل الاستمرار هكذا ، المضي في هذا، تغليف هذا الجسد المتحفز المستفز الذي اضجره الإنهاك محاولة استجلاب النوم ومحاصرته باللحاف . لا بد أن يحدث شيء لابد أن يحـــدث شـيء ، لابد أن يحـــدث شـيء ... ويترقب المحال : ان يدور المفتاح بالباب ، وتنبثق منه عزه ، عزه : القلعة القلعة الشامخة ، عمود الضياء المعطر بتحولاتها المباغتة ، عزة تبعث الدفء في هذا الخواء ، البارد .. فلتجيء لتجعل للحياة معنى .. ويحس في تلك الهجعة المكروبة الخانقة الآسنة ، في ذلك النوم – الموت الشتائي أن ليس للزمن إلا معنى وحيد الاقتراب حثيثاً دون توقف من الموت .. ».

يحـاول الهـرب من هذا المـوت البطيء السـاكن من خـلال الحركة .. « يهبط من السرير قفزا . ارتدى البالطو واخذ يسير في الشقة ... خط سيره يبدأ من باب الشقة وينتهي بدولاب المطبخ ... (تثقل عليه تفاصيل الاشياء التي يمر بها) يواصل التمشية .. يكفي يكفي يكفي ... يتسرب اليه الضجر سريعاً ، يواصل التمشية .. وهذا السير الذي لا جـــدوى منه ولن يؤدي الى شيء ، ولكنه يواصل من باب الشقة الى دولاب المطبخ ، من دولاب المطبخ إلى باب الشقة

، الخيار الآخر هو عذاب السرير .. خطوات على السلم ...
لا أحد هنالك ... لا أحد يهبط السلم . السلم خال ، نظيف ،
ابيض غارق في ضوء رمادي يبدو التفافه الحاد إلى الدور
الأعلى متحدياً بعريه البرد، ولكنه يقف « فليهبط احد ،
فليصعد احد ، فليصعد احد ، فليفتح باب شقة .. » لا
يستجيب السلم ، وفي داخله لهفة للاقدام تجتاح السلم
صاعدة ، هابطة مثرثرة ، صامتة ، مطرقعة .. لا احد يغلق
الباب ويواصل التمشية ... ينتقل إلى السرير يبحث عن
الدفء وسط البطاطين .. « خطوات تصعد السلم ، تقف
وراء الباب ، ثم لا شيء ، ثم لا شيء ، ثم لا شيء ..
« عزة »
ناداها بهمس مختنق ، غاضب ، كأنه يستجير .
احس ان حدة الكآبة التي يعانيها والوحدة والضجر والبرد
والرعب من النهاية كفيلة بإعادة عزة اليه، سوف تجيء
لمجرد ان ذلك غير معقول « ان يكون ، وان يمضي هكذا بلا
نهاية ... وانه من قلب تلك الظلمة اللزجة سوف تنبعث عزة
مشرقة ، متوقدة ... سوف تنهض عزة من قبره هذا منبئة
بالشمس في الخارج ، والنسيم ، والشجر المبتل بالندى ...
الآن في هذه اللحظة يريدها ، الآن ، الآن ... يترقب
باعصاب مشدودة متوقفاً عن التنفس، يترقب يدها على
الباب تبحث عن موضع الجرس .. يترقب ، يترقب ، يكاد
يختنق بالترقب ... ».
بعد هذا المشهد الطويل والمؤلم يعلق البطل: « هؤلاء
المتزوجون الذين لا يكفون عن الشكوى من ملل الحياة
الزوجية فليجربوا مباهج العزوبية يوماً واحداً كهذا اليوم ».

لقد تعمدناان نضمن هذا المشهد الطويل لكي نقترب بحميمية اكثر من غالب الانسان المتغرب والمتوحد في برودة الوحشة والملل والذي يترجى ملتاعاً الخلاص بعزة من موت بطيء .. فتكون عزة اكثر بكثير، من ان تكون مجرد امرأة .. انها عمود الضياء المعطر بالدفء والحياة والحركة .. انها الطمأنينة والأمان المطلق الذي لا يجده الانسان إلا في الرحم أو في حضن الأم وربما في الحلم / الوطن . ولكن حين يقترب من عزة تكون أقل من ذلك بكثير، انها مجرد فتاة ، وحين يقترب منها اكثر يشعر بالاثم الاوديبي لانها تجسد في حلمه معنى الأم ، فيهرب من الزواج ويلجأ إلى الاطباء النفسانيين بحثاً عن العلاج.

ولكن غالب هلسا ليس مجرد فتى ريفي تطحنه الغربة والوحدة وعقدة الاثم الاوديبي، انه كذلك مفكر ومثقف كبير له موقف ورؤيا واتجاه وفلسفة كاملة ، وقد حاول ان يجسد ذلك كله من خلال الحزب .. ولكن الحزب كان اضيق منه فضاق به فظل على الدوام كما يقول: « داخل الأحزاب والتنظيمات وفي خارجها معاً ».

وهكذا لم يجد غالب الخلاص أو البديل لا في الاسرة ولا في التنظيم فعاش حياته في قلق وتوتر دائمين ..

كان ذلك عذاباً عظيماً للفتى الريفي المرهق ابن قرية ماعين، ولكنه الثمن الذي يدفعه (المصلوب) من أجل ان يوصل رسالته إلى الناس .. وكانت رسالة بسيطة وعفوية وصادقة كصدق ذلك الطفل الذي صاح وحده ان الملك عار ...

اما الطفل الاشيب غالب فقد صاح : هوذا انا الانسان عارٍ من الخارج والداخل فاكتشفوا انفسكم من خلالي واحلموا معي بوطن حر وسعيد وبعالم بلا اضطهاد.

لماذا تحتفل عمان بغالب هلسا ؟

* فخري قعوار

لا أستطيع الآن أن أصف تلك الدهشة التي احتلّتني ، حين قرأت، قبل أكثر من عشرين عاماً ، مجموعة قصص قصيرة ، لكاتب «اردني» مغمور اسمه غالب هلسا .. لا أستطيع وصف تلك الدهشة الآن ، لأنني فوجئت بالقصص وفوجئت بعوالم أعرفها ، وعشت فيها ، يصوغها قلم مجهول قدير . تلك المجموعة حملت اسم « وديع والقديسة ميلادة وآخرون » ، وما أزال حتى اليوم أحمل انطباعاً طيباً عن تلك الاجواء الاردنية الحميمة . ولم أكن أعلم آنئذ أنني بدأت أو اكب تجربة ابداعية كبيرة اسمها «تجربة غالب هلسا في القصة القصيرة والراوية ..»

وأود منذ البداية ، أن أبين أننا لا نحتفل بغالب هلسا لأن مسقط رأسه في ماعين، أو لانه عاش في عمان حتى أواسط الخمسينات ، أو لأن عائلته في الاردن، أو لأي اعتبار من هذا الطراز، وإنما نحتفل به لأننا نشعر أن لنا حصة فيه ، مثلما للاخرين من العرب حصص يشعرون انها تخصهم، فغالب كان عربياً متسامياً على القطرية ، ومرتفعاً عن آفاقها الضيقة ، ومحلقاً في الافق القومي الارحب . بل إنه ، كما يقول الاستاذ محمد دكروب «عربي بامتياز» ، وعروبته ليست بمعنى الانتماء القومي، ولكن بالمعنى الكفاحي لهذا الانتماء، فالقضية الوطنية

الاجتماعية في أي وطن عربي حلّ به غالب ، كانت تصير قضيته الشخصية ، قضية حياته ، وقد بلور في حياته وابداعه ، المواطن العربي الشعبي الآتي ..

فبقدر ما كان غالب هلسا اردنياً كان كذلك فلسطينياً مصرياً ولبنانياً وسورياً وعراقياً .. وبقدر ما كانت ابداعاته اردنية ، فقد كانت فلسطينية وكذلك مصرية ولبنانية وسورية وعراقية .. وعليه ، فان عمان تحتفل بغالب هلسا العربي ، وليس غالب هلسا الاردني ..

وما ترحيبنا بغالب في رابطة الكتاب الاردنيين إلا جزءاً من الاحتفال العربي بغالب هلسا العربي ، وقد حاولنا أن نقدّم شيئاً من باب الوفاء له ، ومن باب التكريم ، فاستحدثنا جائزة جديدة ، اضيفت الى جوائز رابطة الكتاب ، وهي جائزة « غالب هلسا للابداع الثقافي» لم نتمكن من منحها هذا العام ، لأن اللجنة لم تستطع أن تجتمع ، بسبب وجود بعض اعضائها في اقطار عربية غير الاردن .. كما نقوم الآن باعداد لائحة داخلية تحكم عمل لجنة دائمة في الرابطة، تحمل اسم « لجنة غالب هلسا » ، لم نستطع اقرارها بسرعة بسبب الانشغال بمؤتر الادباء والكتاب العرب الذي انعقد الاسبوع الفائت في عمان ، آملين أن نتمكن من انجاز هذه اللائحة في وقت قريب ، حتى تأخذ اللجنة شرعيتها وتستأنف اعمالها ونشاطاتها . أما لماذا الاحتفال بغالب هلسا بالذات ، فهذا سؤال لا أستطيع أن أجيب عليه بالتفصيل ، وان كنت استطيع القول: إن هذا الكاتب المبدع ترك بصمات واضحة في الرواية العربية ، وترك لنا نموذجاً لشخصية الكاتب التي لا تتأثر بالشهرة ، وترك لنا نموذجاً للمكافح الذي لا يتنازل عن قضيته أو قناعاته ، بالاضافة الى أننا نجد في غالب

علماً روائياً بارزاً في مرحلة ما بعد نجيب محفوظ.

وساكتفي هنا بما قالته الدكتورة ناديا خوست ، حين وصفت نهاية غالب ، منهياً كلمتي القصيرة هذه : « استقبل غالب هلسا الجلطة ، مرض العصر ، لأنه لم يكن بعيداً عن ساحة الرصاص، لأنه تجول فيها كل مساء ، وصل الى المستشفى محمّلاً بهموم الكون ، متسائلاً عما يحدث للمستقبل في الحاضر ، لابساً ثياب الغوص ، جاهداً لانتشال المُثُل الغريقة ، حاملاً انواع المناقض ليخلّص الافكار من غبار الزمن » ..

ولا يسعني في الختام ، إلا أن ازفّ نبأ الافراج عن مؤلفات غالب هلسا الممنوعة في عمان ، فقد ابلغني بذلك مدير المطبوعات في وزارة الاعلام ، الأمر الذي ينبيء بازالة الحواجز بين اعمال غالب وقرائه في الاردن ..

مدخل الى عالم غالب هلسا

* يعقوب هلسا

مطلوب مني أن اكتب حياتك متى ولدت وكيف عشت واين توفيت. وكنت أود في هذه الذكرى المؤلمة أن اكتب لك رساله اشكو فيها فراقك واعاتبك على موتك واصب فيها غضبي عليك وعلى هذا الرحيل المبكر وعلى هذا الجرح النازف الذي لا استطيع أن اجعله يلتئم . وفي كل موت وفي كل عزاء احضره احس به عاد ينزف وكأن كل شيء بدأ من جديد وكأنه لم تمر ثلاث سنوات على رحيلك.

أيها الاخوة اعذروني على هذه المقدمة، فأنا لا أريد ان اثير الاحزان، ولكل انسان احزانه ولكل انسان موتاه، ودعونا نتحدث عن غالب الذي لم يمت، عن غالب الذي ما زال يعيش معنا بهمومنا واحلامنا، عن غالب الذي اراه واحسه حيا كلما قرأت له او عنه وفي هذا كثير من العزاء.

ولد غالب في قرية ماعين بتاريخ ١٨/١٢/١٩٣٢ امضى دراسته الاولى في ماعين ثم مأدبا وبعدها في مدرسة المطران بعمان وتخرج عام ١٩٤٩. يقول غالب: « تعلمت في مدرسة انجليزية وفي الوقت ذاته الذي تعلمت فيه العربية اذ انني درست في مدرسة انجليزية هي مدرسة المطران بعمان . كانت لدينا في المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم كتب توفيق الحكيم والمازني وطه حسين والزيات. اما في الانجليزية فقرأت "جزيره الكنز" لستيفنسون وهي رواية سحرتني ودعتني الى قراءة بقية اعماله . كما قرأت رواية " كنوز الملك سليمان " وبقية اعمال

المؤلف، وقرأت ايضا اعمال وولترسكوت. بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسيه وفيها كنت اقرأ يوميا رواية بوليسية او اكثر . تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتاب الروس وقرأت "الجريمة والعقاب" "وانا كارانينا" في ترجمات انجليزية . ذلك كله قرأته في حدود الرابعة عشرة من عمري . وفي هذه السن حصلت حادثة كانت لها اهمية في حياتي.

"اشتركت في مباراة للقصة القصيرة في الضفتين الغربية والشرقية فنلت الجائزة الاولى واقتنعت واقنعني الاخرون بأني كاتب مهم. وكان اول ما فعلت حين استلمت الجائزة وكانت سبعة دنانير انني اشتريت بنطلونا طويلا فقد كنت حتى ذلك الحين ارتدى الشورت كما اشتريت آلة حلاقة لاستعجل نمو لحيتي وعلبة سجاير لان الكاتب كما كنت اتخيله لا بد ان يدخن".

"هناك امور كونت مزاجي وشخصيتي، منها انني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان احداهما مسيحية والاخرى اسلامية وانا وعائلتي لم نكن ننتمي الى أي منهما . كنت اعيش داخل القرية وفي خارجها في آن معا بعيدا عن العلاقات وهو السبب الذي معني من الزواج لان الزواج انتماء كلي الى مؤسسة".

"المسألة الاخرى التي أثرت في حياتي كثيرا هي انني لسبب لا اذكره الان انهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الاربع في سنتين فقط، وكان سبق لي ان دخلت المدرسة صغيرا فكانت النتيجة انني لم اكن الاصغر في الصف فحسب بل كان الفارق بيني وبين الذي يليني عمرا لا يقل عن اربع سنوات. كنت بطبيعة الحال منبوذا من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءتي لكتب غير مدرسية".

في عام ١٩٥٠ ذهب غالب الى لبنان للدراسة في الجامعة

الامريكية.

في لبنان انتسبت الى الحزب الشيوعي اللبناني . في طرابلس بلبنان اشترك في تظاهرة احياء لذكرى شهيد شيوعي فألقي القبض عليه وسجن . وفي بيروت امسك به رجال الشرطة وهو يلصق احد المنشورات ليلا فسجن وافرج عنه بكفالة لحين محاكمته . ولكنه استطاع بعد انتهاء السنه الدراسية الهرب من لبنان الى الاردن.

عاد الى عمان ليشارك في نشاط سياسي شيوعي ادى به الى السجن في المحطه ثم الاعتقال في الجفر، وبعد الاعتقال بأقل من سنه افرج عنه لصغر سنه ووضع تحت الاقامة الجبرية في مأدبا ولكنه هرب الى عمان وتفرغ للعمل في الحزب الشيوعي.

وفي عام ١٩٥٣ درس في بغداد وبعد اربعة اشهر اعتقل ورُحل الى الحدود الاردنية دون ان يعطى ايه فرصة لاخذ حاجاته.

وفي عام ١٩٥٤ درس الصحافة في الجامعة الامريكية في القاهرة. في عام ١٩٥٦ عاد غالب الى الاردن اثناء العطلة الصيفية وبعد سفره كانت الشرطه تبحث عنه مما اضطره للبقاء في القاهرة حتى عام ١٩٧٦ حيث رحّل الى بغداد.

خلال وجوده في القاهرة كان عضوا ناشطا في الحركة الشيوعية المصرية وفي الحياة الثقافية فيها، كما كان عضوا في اتحاد الادباء والصحفيين الفلسطينيين. لقد شارك غالب في معركة قناة السويس وحمل السلاح . يقول غالب: « ماذا اقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة . في مثل هذه الايام المجيدة لا يحق للمثقف الثوري ان يختبىء وراء مكتبه ويدبج المقالات

الحماسية وكأنه في قلب المعركة».

شارك المصريين وخاض المعارك التي خاضها المبدعون المصريون من اجل الوصول بكلمتهم الى الناس . كان مجرد نشر قصة قصيرة معركة حقيقية مع أجهزة النشر التي كانت تحت سيطرة الدولة بالكامل تصنع كتابا وتقتل آخرين.

يقول الاستاذ بهاء طاهر عن غالب: « ان حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل، وانما عن محنة جمود الثقافة العربية فكل الثورات العربية رفعت شعارات التغيير الا انها حرصت على ان يبقى التغيير محدودا بحدود معينة . اما غالب وجيله فارادوا تغيرا عميقا وديمقراطية كاملة وعادلة حقيقية وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمحاذير، لهذا كان طبيعيا أن يموت قبل ان تصل رسالته بكامل ابعادها الى جمهوره الحقيقي ».

يروي غالب قصة خروجه من مصر فيقول :-

« كان مسؤول قسم الشؤون العربية في مباحث امن الدولة في مصر واضحا كل الوضوح حين قال للاستاذ عبد القادر ياسين الذي كان امين سر فرع اتحاد الادباء والصحافيين الفلسطينيين في مصر: انتم الفلسطينيون احرارا في ان تجتمعوا وتقولوا في اجتماعاتكم ما تريدون، بامكانكم ان تهاجموا سياسة الدولة المصرية وحتى رئيس جمهوريتنا انور السادات، لكن هناك شرط صغير جدا ان لا تقيموا صلة من اي نوع مع المصريين".

كان هذا الشرط مستحيلا بالنسبة للفلسطينيين في اي ساحة من الساحات العربية، على الاقل ما دام يرى ان هي القلب المسلح للثورة العربية، ومادامت الحركة العربية التحررية هي سياج وجسد هذا القلب فأن تحطيم صلاته بمحيطه العربي يعني

انقطاع الدم عن هذا القلب . وكان هذا الشرط مستحيلا بالنسبة للحركة التقدمية المصرية لانها تبلورت حول لجان الدفاع عن الثورة الفلسطينية واقامة علاقات سياسية وايدلوجية وحتى عفوية مع منظمات الثورة الفلسطينية. وكان رد الاتحاد على طلب المسؤول الامني اقامة ندوة عن المخطط الامريكي في المنطقة العربية. في الرابع من تشرين اول عام ١٩٧٦ , وكان تسعون بالمائة من المحاضرين في هذه الندوة من المصريين اذكر منهم محمد احمد خلف الله ، محمد عوده، لطيفة الزيات ، رفعت السعيد ، صلاح عيسى، محمود المراغي ، لطفي الخولي ، احمد صادق سعد ، فريده النقاش ، سامي منصور ، حلمي الشعراوي، احمد بهاء شعبان وغيرهم، وكان الهجوم مركزا على سياسة السادات التي تهدف الى قطع الصلات بين الثورة الفلسطينية ومصر والى تحالف مصر مع امريكا . استمرت الندوة اسبوعا ساعة جرى اعتقالي ووضعت في مبنى مباحث امن الدولة تمهيدا لترحيلي ».

كان يتم الاعتقال والترحيل في عهد السادات دون السماح للمعتقل المرحّل بأخذ اي شيء من حاجاته، على الرغم من ان غالب ترك وراءه اثاث بيته كاملاً وسبعة الاف من الكتب التي اختارها بعناية على مدى واحد وعشرين عاما، فأن أكثر ما يشغله هو دفتر صغير يحتوي على سبعين صفحة مكتوبة بسرعة فائقة وهي مسوده الثلث الاول من رواية السؤال . استطاع اخيرا الاتفاق مع المخبر الذي سينقله الى المطار بالذهاب معه الى البيت لاسترداد الرواية بعد ان دفع له كل ما يملك خمسة عشر جنيهاً مصرياً وساعة يد.

حدث ما يشبه هذا لمعظم رواياته. عندما اعتقل في تشرين

اول عام ١٩٦٦ في مصر خلف وراءه مخطوطة "رواية الضحك" بقى في السجن ستة اشهر قام خلالها رجال المباحث بمهاجمة بيته واستولوا على حوالي الف كتاب وبعض اقلام الحبر وساعة منبه واشياء اخرى، ولكن الرواية بقيت مكانها لان المخبرين كانوا ينتقون الكتب الكبيرة الحجم وذات الغلاف المقوى والسبب واضح فهم يبيعون هذه الكتب بالوزن.

حدث ما يشبه ذلك لرواية "البكاء على الاطلال". فلقد بقيت في القاهرة مع احدى صديقاته التي كانت تنوي القيام برسم غلاف لها . وبعد سنة من الانتظار والقلق استطاع الحصول عليها ورواية "الخماسين" كذلك صدرت في مصر وقد حذفت الرقابة ثلاثة وعشرين فقرة ولكنه استطاع العثور على المخطوطة فأعاد كتابتها ونشرها في بيروت.

اما بالنسبة لرواية "ثلاثة وجوه لبغداد"، فقد كتب مسودتها في بغداد. وعندما غادر بغداد بعد ان وصلت حملة القمع ضد الادباء والمفكرين الديمقراطيين قمة دامية، ترك الرواية وخرج من العراق . وقد استطاع استعادة مسودة الرواية بمشقة. وفي بيروت اجتاح الجيش الاسرائيلي لبنان وكان كل شيء مهدداً في بيروت، الرواية والكاتب، ولكن رغم الموت المحيط سلم الكاتب وسلمت الرواية، وفي بيروت خلف مسودة رواية اخرى وهي تحت الطبع وعنوانها "سلطانة".

استبعدها من بيروت ولكن كان احد الدفاتر مفقودا فأعاد كتابتها في دمشق في عام ١٩٧٦، رحّل غالب الى بغداد وبقي حتى عام ١٩٧٩ عمل خلالها في الصحافة وكان عضوا ناشطا في الحركة التقدمية العراقية.

في عام ١٩٨١ وفي بيروت قابل احد المسؤولين العراقيين

وطلب منه غالب ان يعود الى بغداد لفترة اسبوع لتسليم الشقة التي كان يسكنها الى اصحابها وجمع بعض حاجاته ونقوده. قال المسؤول: المسألة بسيطة جدا وبامكانه الذهاب لبغداد وتصفية وضعه.

في بغداد واجه وضعا غريبا، فقد انهالت عليه العروض المغرية من جهة، ومن جهة اخرى كانوا يخلقون صعوبات لاحد لها لكل محاولة من جانبه لحل مشكلاته المعلقة حتى عندما ذهب الى شركة الطيران العراقية ليحجز مكانا للعودة الى بيروت قيل له لن يتوفر له مكانا في الطائرة الا بعد ثمانية اشهر. واستطاع اخيرا ان يحصل على مكان شاغر في احدى الطائرات المغادرة من خلال منظمة التحرير الفلسطينية في بغداد . وفي المطار تبين له ان السلطات العراقية انزعجت الى اقصى حد بسبب الخدعة التي غادر بها بغداد . لقد فتش في المطار اكثر من مرة وصور وجعلوه كل عشر دقائق يعبر حاجز اشعة واستولوا على كل ما يملك من نقود كما عبثوا بتذكرة السفر . اكتشف ذلك بعد ان وصل مطار اثينا.

لقد قال احد العاملين في شركة طيران الشرق الاوسط في مطار اثينا وهو لبناني انه قد تم تحويله الى شركتهم وعليه ان يدفع الفرق. لم يكن يملك قرشا واحدا ويقى في المطار ستة وثلاثين ساعة ينتظر الفرج من مصدر لا يعرفه . وجاء الفرج من الشاب اللبناني الذي اعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه. ورجع الى بيروت وعندما اجتاح الجيش الاسرائيلي بيروت حمل غالب السلاح فقد ظل على الدوام في خنادق القتال المتقدمة يلتقي بالمقاتلين ويجرى اللقاءات الاذاعية معهم لبثها من اذاعة الثورة في بيروت.

يقول غالب بأن معركة بيروت تشير الى مغزى خطير وهو ان بضعة الاف من المقاتليين الذين يخوضون حربا شعبية استطاعوا ان يوقفوا مائة وخمسين الف جندي اسرائيلي مدججين بأحدث الاسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية هائلة امام ابواب بيروت لفترة تقارب الثلاثة شهور.

ولو عمم مثال بيروت على كل المناطق التي اجتاحها الاسرائيليون لانهزموا. واخيرا رحل غالب مع المقاتلين الفلسطينين على ظهر احد البواخر الى عدن، ومن عدن رحل الى اثيوبيا ثم الى برلين وبعدها عاد الى دمشق وبقي حتى ١٩٨٩/١٢/١٨ حيث توفي ونقل جثمانه الى الاردن بعد غياب ثلاثة وثلاثين عاما.

إن الحديث عن غالب مؤلم وموجع وعزاؤنا في ما تركه لنا من صداقات نعتز ونفخر بها وبما تركه من تراث فكري وادبي سيظل شهادة حية على ابداع ثري غاص عميقا في الارض العربية والتاريخ العربي.

واخيرا يا غالب، نرجو أن نرى احلامك في الديمقراطية تتعزز في وطننا العربي وفي كل الاوطان حتى لا تظل مأساتك تتكرر، مأساة كل انسان اجبر على العيش مغتربا في هذا العالم مغترباً عن وطنه ومغترباً داخل وطنه بسبب عقيدته وفكره.

مع جزيل الشكر

يعقوب هلسا

غالب هلسا روائيا

اقيمت الندوة في ١٩٩٢/١٢/٢٢

المشاركون:

الاستاذ جميل حتمل

د. ابراهيم السعافين

غالب هلسا في "الروائيون"

المؤلف بطلاً

الموت بطلاً

* جميل حتمل

« عندما عادت زينب من الحمام ، أدركت من النظرة الأولى أنه ميت ... ص ٣٩١ ». هكذا يختتم غالب هلسا عمله الروائي الأخير المنشور "الروائيون" ، وهكذا يسحب الموت الذي فرشه على مدى صفحاتها ليرسم لانهايات العمل فقط بل نهايات البطل نفسه ، في تشابه يبلغ حد المفاجأة ما بين صورة الموت الروائية ، وصورة الموت الحقيقية ، موت الكاتب .. هذا الموت الذي جعل الوقوف أمام "الروائيون" مسألة صعبة ، وبالغة الصعوبة ، خاصةً اذا ما انطلقت من افتراض يقول بأن غالب هلسا يعيد تشكيل حاله ، شخصيته في عمله وأحياناً لدرجة التماهي . والذي يصبح في العمل المنجز التي هي النهاية والذي لم يعد قابلاً لتشكيل آخر .. يصبح موتاً للراوي ومن هذا الافتراض سأعتبر "الروائيون" خلاصة تؤشر الى مجمل نتاجاته السابقة معتبراً – وهذا ما سأحاول اثباته في السطور المقبلة – ان ايهاب بطل «الروائيون » هو الى حد كبير نفسه غالب هلسا الروائي.

(١)

ندخل الى "الروائيون" من بوابة يعرفها القارىء سابقاً لغالب هلسا أي بوابة أبطال التقينا بهم أو بأسمائهم في أعمال سابقة له كتفيدة بطلة "السؤال" ومصطفى زوجها وكناديا المستعارة في تخيلات البطل من روايته الأولى "الضحك" وبحيث نستفيد في

"الروائيون" أو نستكمل أجواء للكاتب طالعناها سابقاً ، أجواء حياته في مصر والتي رأيناها في أعماله "الضحك" و "الخماسين" "والبكاء على الأطلال" و "السوال" حتى قطعها منتقلاً مكانياً خارج مصر - كما حدث معه تماماً في "ثلاثة وجوه لبغداد" أو عائداً الى الماضي - الذكرى - المكان الاول في "سلطانة" الذهنية ولعل هذا الترابط الملاحظ في كل كتابات هلسا ، هو الذي يحول دون الحديث عن "الروائيون" كعمل مستقل. فهناك الابطال أنفسهم ، الذهنية نفسها وغالب نفسه ، ولكن المنتهي هذه المرة إلى الموت ؟! أي كما ليس في الأعمال السابقة ..

إنها "الروائيون" العودة مجدداً الى تلك الأجواء المعالجة سابقاً أجواء مصر وفي جانب شديد الخصوصية فيها ، جانب عنى الكاتب كثيراً وهو موضوع تجربة الحزب الشيوعي في مصر وقرار حله ، لكنه هذه المرة يكتسب لدى الكاتب قدراً اكبر من الوعي نظراً لابتعاده الزماني اولاً ثم المكاني عنه ، وبالتالي اكتسابه شيئاً من التدقيق والمراقبة الحيادية . كما تكتسب كل أجواء مصر في العمل قدراً من الحنين ناجماً ربما عن هذا الابتعاد . فمصر في "الروائيون" هي تلك المدينة (يمكن ايضاً استخدام كلمة الحبيبة) البعيدة ، المشتهاة ، المغسولة بكمية حنين تفسح مجالاً للتخيل الايجابي.إنها أيضاً المكان المرغوب والذي يجب افتراضاً عدم مغادرته أي ليس كما حدث في الحقيقة - ولذا لا يجد الروائي حلاً هنا ، سوى إنهاء حياة البطل فيه بالموت ، أي بما معناه استحالة المغادرة. وتبقى المشكلة هنا أن الرواية كما كل كتابات غالب - غير مؤرخة كما أعتقدت من خلال معرفتي به بأنها كتبت وأنجزت بصفتها الأخيرة في

دمشق حيث أقام منذ ١٩٨٢ . بالتالي فإن افتراض استحضار أو تخيل المكان – مصر – هو الأرجح ، خاصة وان غالب أصدر قبل "الروائيون" عملين لم تكن مصر مركزهما في الأساس ، وإن شكلت خلفية واضحة لأحدهما اقصد "ثلاثة وجوه لبغداد" والتي هي رواية بغداد، تلك المدينة التي عرفها البطل – يمكن أيضاً هنا استخدام كلمة المؤلف – في الخمسينات والتي خرج منها ليعود إليها في منتصف السبعينات مطروداً من مصر . أما العمل الأخر فهو عمل الأردن أي عمل الذكريات وربما عمل السيرة الذاتية الأولى. ففيه نرى الأردن في أواخر الاربعينات ، أوائل الخمسينات . وفيه نرى البطل مراهقاً او شاباً صغيراً . ولنرجع بعد ذلك في عمله الأخير إلى مصر مجدداً مصر أوائل الستينات وحتى الموعد المقارب لتاريخ طرده منها عام ١٩٧٦ بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد . هنا يمكن أن نعتبر معادل الطرد حياتياً قد استبدل بمعادل الموت حديثاً في الرواية . وحتى كما هو في التفسير الديني فخروج آدم وحواء من الجنة هو خروج الى الموت او انهاء لحالة خلود بشكل ادق . وخروج غالب كما في الواقع وكما في "ثلاثة وجوه لبغداد هو موت ايهاب في الروائيون" .. الطرد هنا إذن معادل للموت او هو كما سميته الخروج من الفردوس ، أي الخروج من حالة الخلود .. إنها ايضاً من المرات الأولى التي لا يكون اسم بطل عمل غالب هلسا هو غالب فدائماً كان للبطل نفس الأسم إلا في سلطانة التي دعوتها رواية الاردن وإلا في "الروائيون". ولذا من الممكن أيضاً اعتبار استبدال غالب بإيهاب هو نوع من الهرب غير الواعي من الحالة التي سيقترفها إيهاب، أقصد حالة الموت والتي تخيف غالباً الحقيقي الى درجة احتلالها له في معظم فصول هذا العمل.

إن تكرار سيرة الموت واضح مراراً ، وخاصة في تلك اللحظات التي تجمع بين البطل إيهاب وحبيبته زينب ، وعبثاً يصبح الموت هذا وكأنه مكان موازٍ، إنه الصورة الخلفية للأشياء في أقصى لحظات صدقها . لحظة الاختلاء بالحبيبة مثلاً.

بحبك

وانا بحبك

فيه كلمة أكثر من الحب ؟

قالت: الجنون

قال : لا .. الموت .. ص ٣٠١

أوفي لحظة الجنس، فمراراً يقترن الموت بالجنس في الرغبة الروائية، بل أنه يقترن به في لحظة الوعي ايضاً . أو لأسمها لحظة الاختيار، فعندما يتخلص ايهاب من الفنانة الطارقة التي أصابته ، في تلك اللحظة التي يصبح قادراً فيها على الممارسة ، يختار الانتحار وكأن الموت هو لحظة التصعيد الأخير لحظة تساوي القذف أو الذروة بل إن المؤلف يعبر عن ذلك مباشرة على لسان بطله مرة في وصف حاله مثل هذا الصفاء يقترن بفكرة الموت .. ص ٣٨٥ أو يقترن بلحظة التوهج أو الفرح : ذكرى الزنزانة اعادت اليه الإحساس بطزاجة العالم من حوله ، وفرح بالوجود في العالم ، يمتزج ذلك بتوقع ما للموت .. موت فاجع ونابض بغيض بالفرح والمأساة .. ص ٣٨٦ أي كما لحظة ذروة الجنس أيضاً : الألم والمتعة ، واللذان يقرر الموت أن يلخصهما معاً بالموت أخيراً.

إن فعل الجنس الذي تمتلىء به صفحات الرواية سيعود أخيراً إلى الموت .. هل " نتذكر هنا مرة اخرى مثال الجنة :

المعرفة التي ستؤدي الى الطرد . إنها في "الروائيون" معرفة مزدوجة بل أكثر : معرفة الجسد ، ومعرفة الحقيقة . حقيقة زينب البطلة التي ستدفع إيهاب الى الانتحار . كما تدفع حواء آدم إلى الخروج من الجنة آخيراً . أي ما معناه تلك المعرفة غير المحايدة ، المعرفة المقترنة بالفعل ، وأحياناً بالعصيان . كما هو حال حالة الفعل السياسي في الرواية . والذي هو افتراضاً فعل عصيان يقود حسب الاحداث الأولى للرواية الى السجن ويتضاءل هذا العصيان فيما بعد حسب بعض ابطال الرواية الى انصياع . انصياع إلى سلطة والتبرير لها . أي كما حصل مع رموز أو اجنحة في الحركة الشيوعية المصرية إزاء سلطة عبد الناصر . عبد الناصر يقودهم الى السجن وحل التنظيم ، وهم يقودونه الى مصاف تمجيد ؟!! ولعل مثل هذا المثال المباشر توحي به الرواية نفسها والمهجوسة بهذا الشاغل منذ صفحاتها الاولى، اي أنها مكونة به الى حد المباشرة والذي يصبح العمل فيه مكاناً لعرض النقاشات السياسية ولقولها تماماً كما حصل في الواقع، ولقول الاراء السياسية عبرها ، دون أن يتم حساب للجمالي هنا ، أو للمقياس الروائي بل تصبح الحالة السياسية المعبر عنا شفاهيا هي الأساس ، ولو " بالتوثيق " حتى أو الاستعانة بجمل أو مقاطع نظرية من كتب ص ٩ مثلاً – أو بعرض أراء البطل مباشرة ص ٣٢٨ أو ٤٢٦ .

(٢)

ولا يبدو هذا القول المباشر او استحضار النقاشات السياسية الى صفحات الرواية جديداً أو غريباً بالنسبة لأسلوب غالب هلسا إنها حالة متكررة في كل ما كتب أو بتعبير أخر انها حالته هو المنقولة الى الرواية أو هي تخرج من مفهوم الابداع الادبي

لتدخل ضمن إطار البيان التوضيحي للفكرة .. حسبما يبرهن عن هذه الحالة.

المتكررة في مجمل أعماله الى جانب التكرارات الأخرى : أن غالب الموجود فيها هو غالب هلسا السيرة الذاتية او غالب الذي يعيش تجارب الاخرين في الرواية.إنه المراقب غير المحايد والمراقب المكون (بفتح الواو) الذي لا يتغير كثيراً والذي يعي غالباً ما يقوم به . يقول ايهاب في "الروائيون" واصفاً نفسه بأنه يخلق تلك الثنائية المرعبة: « أن تمارس الحياة، وان تراقب نفسك وانت تمارس الحياة .. ص ١٠ وغالب الروائي يفعل ذلك أيضاً إنه يراقب الحياة ، الظواهر، التفاصيل، المحيط وحتى تصرفاته ليسجلها ، لا ليعدلها. ليؤكد مفاصلها أو معالمها الأبرز بغض النظر عن أهميتها. إنه في "الروائيون" مثلاً، نفسه الذي يتفاعل مع الرائحة بالطريقة نفسها التي رأيناها في باقي أعماله، إنه البطل الذي يستغرقه النوم ، بل يستغرق حتى صفحات الرواية ، وحيث يصبح النوم بطلاً لكل أعماله وموجوداً بثقل . بطلاً يشارك البطل ويرسمه بل يجدد حركته من نوم إلى أخر . وحتى الجنس يصبح طريقاً للنوم .. هل اعتبر هنا ايضاً ان النوم هو الطريق أيضاً الى الموت أو نصف الموت والذي يجابه بالاحلام ؟ ربما وخاصة وان غالب مشغول ايضاً على لسان أبطاله باسترجاع تفاصيل أحلامهم . وبحيث تصبح الأحلام شكلاً من اشكال موازاة الواقع بل وتفسيره أحياناً، احلام هي خليط غير واعٍ أو نتاج غير واعٍ لحياة الأبطال ودلالات هذه الحياة حتى أن مثل هذه الأحلام تأخذ مراراً شكلاً يريد الكاتب له أن يكون حقيقة وسأعود إلى ذلك .. وكما يتكرر النوم وكما يتكرر الحلم سنجد في هذا العمل مؤشرات أخرى متكررة :

النظرة غير المحبة للأطفال لدى الكاتب، والتي قد تصفهم ولو مزاحاً بالاشرار بل إنهم يصبحون أحياناً أطرافاً في الأحلام أو المعادلات الجنسية. لنذكر هنا رواية "السؤال" أو يفقدون تماماً دلالتهم المتفق عليها: البراءة، او يبدون لا معنى لهم. يقول مصطفى الأب عن ابنته مثلاً : "ما بعرفهاش علشان اشتاق لها – ص ٢٦ " ومصطفى ايضاً بعد خروجه من السجن يمر في حالة كسابقتها. يقول المؤلف : "حاول مصطفى أن يحبها أن يشعر بأنها طفلته فلم يستطع– ص ٤٥" أو مزاح أحدهم عن نوم طفل « نوم الظالمين عبادة ص ٢٧٧ » وهذا الجو المعادي للأطفال إن صحت الكلمة – يسطع اكثر ما يسطع عند حديث المؤلف عن حالات الشذوذ الجنسي التي تحدث مثلاً في السجن: إن الصبية الذين هم أطرافها يبدون في عالم غالب متواطئين راضين بل يصبحون في "الروائيون" اداة جذب الى تحت، أو طريق نحو السقوط ،كما يفعل غالب مع بطله حسن عندما يجعل صبي السجن يجره للممارسة معه خارج السجن . صانعاً سقوطه الأخير . وهنا سأعود الى التفسير الديني. إن هذا السقوط –الخطيئة سيحتاج الى طهارة او فدية لغفرانه. وفي حادثة السيارة التي تصيبه لتصبح هذه الصدمة إيقاظاً أو خلاصاً إلا أن اللافت رغم هذا المدلول السلبي لحالة الشذوذ ، أن هذه الحالة تستهوي الكاتب ليستعرضها بشيء من القمم الساخرة فالمقال الذي كان قد نشره مثلاً من قبل في احدى المجلات البيروتية عن الحياة الجنسية للسجن سيصبح هو في "الروائيون" مادة حديثة ليست قليلة الشأن وستتعزز – دون مبرر – في مكان آخر عند استعراض البطل لحديث سمعه يدور بين مراسلين اجنبيين شاذين ص٢٥وهو حديث في المآل الآخير لا

علاقة له على الإطلاق لا بسير الاحداث ولا بتطور شخصية ما ولا بكامل المعمار الروائي .. وربما لا يجد مبرراته إلا من تلك الاسلوبية التي رأيناها والتي تحكي داخل الرواية بالطبع عن أشياء كثيرة وكأنها تقدم تقريراً صحافياً محايداً أو تاريخاً في أحسن الأحوال، ولكن هذه « الاسلوبية » ظلت موظفة على الأغلب لصالح السياسي لا غيره كما في تلك « الحدوته » عن نزيل في السجن اعتقل خطأ لتشابه اسمه مع اسم مطلوب اخر وتم اعتقال المطلوب الاساسي وافرج عنه ليبقى السجين الخطأ داخل السجن في حالة تقارب الجنون . مثل هذه القصة قد لا تعني حركة العمل كثيراً لكنها تبقى مؤشراً قبولها كذلك ، أي كمؤشر على حالة القمع الأهوج، الذي لم يعد يميز. لكن قصصاً وحواديت اخرى نجدها - وبينها قصة الصحافيين الاجنبيين الشاذين مثلاً . لذا نجد نفس المسوغات التي تتحول الى مؤشر لا يساعد على الاطلاق.

(٣)

من ناحية واحدة - وفقط - يمكن بالتالي قبول الحديث عن الشذوذ الجنسي في الرواية، وهذه الناحية تتعلق بذلك الحجم الذي تشغله العلاقات الجنسية منها خاصة داخل العمل. وبالتالي واعتماداً على ذلك يصبح انشغال الكاتب بمجالات الشذوذ هذه نوعاً من التنويع وسط هذا العالم الجنسي . هذا العالم الممتد بحيث قلما تفلت منه صفحة واحدة من "الروائيون". ومع ذلك فإنه ايضاً وتحديداً عالم ايهاب ، لا عالم غيره من الأبطال وحتى اذا صدق عدا حالات الشذوذ وورود شيء ما عن الحياة الجنسية لباقي الأبطال فإن ذلك سيأتي ضمن علاقة ما رابطة بإيهاب كأن تروي له زينب مغامراتها بطلب منه . إذن يمكن اعتبار ايهاب

محوراً وسط هذا العالم ، بل أن المؤلف يجعل منه بإستمرار نقطة استقطاب ، أو مركزاً محورياً. إن ايهاب دائماً هو الذي يشغل عالم نساء الرواية وأحياناً أحلامهن.

يكفي أن تلتقي به زينب لمرة واحدة ، حتى تنتظره وليجدها تقف بانتظاره ص ٤١ ستدعوه صديقة للغداء وسيفكر مباشرة أنها ستحاول اغتصابه ص ١٠١ تفيده تحلم به و سيصبح بطل أحلام يقظتها الجنسية ، كما هنية تماماً !! وكذا منال ، وصديقتها فاطمة الخ !!؟

إن الأحلام التي يرسمها غالب هلسا لأبطاله على أنها عالمهم اللاواعي ستمضي هنا في هذا الاسقاط الحدثي الواعي داخل الرواية . ستمضي ليصبح حلمه ، او رغبته هو ، أي ان يسقط حالته على الأخر، على النساء: وليقدم هذه الحالة رغبته بهن ، على انها رغبتهن ؟ وإلا فكيف يمكن تفسير هذا الاجماع او هذا الاصرار من كل نساء الرواية على "اغتصابه"؟ أن مثل هذا التفسير يستمد مشروعيته أيضاً من تكرار معاكس فدائماً حينما يلتقي ايهاب بامرأة ما ستصبح محوراً لرغبته . وستنتقل هذه الرغبة وبتواتر ملحوظ الى أي حالة طارئة أو جديدة. فمثلاً يتهيأ لموعد مع زينب. ستأتي هي ومعها فاطمة ، عندها ستكون فاطمة الشاغل. أما لو أتت فاطمة ذاتها مع (سين) فستصبح الأخيرة مركز رغبته وهكذا... ان مثل هذه الحركية هي رغباته، تفسر فعلاً لماذا تمتلىء أحداث الرواية بذلك التنقل المبالغ فيه عن رغبة النساء بالبطل والتي هي في الحقيقة رغبة تخرج من كنف علاقة الى الأمنية بعلاقة آخرى. في روايته "السؤال" يحدث ذلك ، عندما تصبح تفيده بديلا لسعاد التي تكون هي محور العلاقة أساساً. في سلطانة كذلك ، تصبح الأم سلطانة مولداً للعلاقة مع

آخرى أو العكس . كذلك في "الروائيون" ، فهنية الصديقة القديمة تشتهي أثر العلاقة بينه وبين زينب . وفاطمة صديقة منال تبدو محوراً للرغبة منذ لحظة بدء علاقته مع منال ! ومثل هذا التداخل سيغزو المخيلة ايضاً ، فناديا بطلة رواية "الضحك" ستتماهى بزينب "الروائيون " بالضبط كما تماهت تفيدة بطلة «السؤال» بسلطانة بطلة « سلطانه ». ويبقى ان في "الروائيون" اختلاف اوضح ، هو أن نموذج المرأة المرغوبة ليس هو نموذج الام كما رأينا في "سلطانة" أو "السؤال" الى حد ما أو "الخماسين". الام هنا في "الروائيون" ستصبح الحماية لا الرغبة وستأخذ شكلاً جديداً ، لتصبح هي فيه البيت ، البيت كاحتماء ، كما الام ص ٣٢٥ . أيضاً يمكن ملاحظة مؤشر اخر في هذا الجانب : رغبته بتلك الفتاة ذات الجسد المشدود ، الجسد الصبياني بتعبير أخر . إن هذا الرغبة لم تعلن من قبل في الاعمال السابقة كما في مثل هذه الرواية . كذلك ستشهد اعلاناً أخر لم يقاربه غالب هلسا أو يعلن عنه في أعماله السابقة ، حالة العجز الجنسي المفاجئة التي ستصيب البطل ، والتي سيعترف بها كحدث داخل الرواية والتي هي أيضاً مقدمة اوضح للتصعيد المتجلي في قرار الانتحار – الموت ... وحال العنانة هذه – على مستوى آخر قد تفسر ربما ذلك الانشغال الثقيل للرواية بالجنس . ان الجنس هنا يصبح او يأتى من حالة حنين والحنين لمنح الاشياء صورة براقة ، تتجاوز الصورة الاصلية . الحنين الذي هو كالوهم . لنر مثلاً هنا حالة سجين : ان صورة الخارج بالنسبة له ستصبح صورة شاعرية . صورة متمناة ، وهذه الصورة سرعان ما تتهاوى لحظة أن تطأ قدمه عتبة ما خارج السجن . سيعود الى زعيق السيارات ، وصخب الحياة ولهاثها . وسيتلاشى الحنين شيئاً

فشيئاً . إن هذا المستوى الذي يمكن ان يعالج به حال الجنس في الرواية هو نفسه مثلاً الذي يشغل الكاتب ايضاً من وجهة رؤية أخرى: كيف يرى الخارج المهتم المؤدلج - وضع السجن ، حال السجين سيجرده من صفاته الانسانية الطبيعية، من ضعفه ، وسيحوله الى رمز إلى بطل ص ٥٥ - وكذلك يفعل المؤلف إنه هذا الخارج المؤيد الذي ينظر الى السجين ، او انه ذاك السجين الذي يحلم بالخارج، والخارج هنا بالنسبة لمصاب بالضعف الجنسي هو حالة ممارسة الجنس نفسها... وهنا وبشيء من العسرية التي تستبدل البطل بالمؤلف سيكون الحديث عن الجنس الكلام عنه تعويضاً عن فعل غائب - او تصعيداً له ، كما يصبح بالضبط الكلام النظري تعويضاً بالنسبة للمناضل السياسي الذي لا يجد منفذاً للفعل وهي نقطة جديدة ستصيب الرواية ايضاً.

(٤)

أبطال غالب هلسا هم هؤلاء المناضلون المشغولون بفكرة الحزب، أيستمر أم يحل نفسه ، وهم يسجنون لذلك ، يتحاورون حول ذلك ، ويهجسون بذلك . لكن كل ما نراه من فعلهم هو الكلام. الكلام يصبح أداة المناضل هذا ، الحوار عمله ، وخاصة ، حين لا يرينا المؤلف عملاً بديلاً آخر . لكن ما الذي يفعله هذا المناضل حين لا أداة أخرى ، وحين يكشف قصور هذه الاداة نفسها التي لا يمتلك غيرها؟ لنر ايهاب كجواب : إنه يكشف منذ الصفحات الأولى وعلى لسانه شيئاً من هذا الاعتراف : «اللغة وسيط ضعيف » يكشفه ككاتب فعله كذلك في الرواية، أي أن بطله كاتب - وربما يكشفه كمناضل سياسي أيضاً . حيث نراه فيما بعد يتخبط بين أهمية الفعل السياسي الذي يراه في لحظة

ما أقل أهمية من الكتابة ص ٢٨٦ ثم لنر ما يناقض هذا الموقف تماماً : "الكتابة كانت معياري للصح وللخطأ. كنت أتصور أني إذا كتبت فكل شيء في وضعه الصحيح . وإذا حدث العكس فكل شيء ينهار . يعني معياري ذاتي ، أنا عايز أشارك في العمل السياسي المباشر ، أحتك بقوى التغيير واتفاعل معها .. ص ٣٠٩ وكيف سيحتك هنا ؟ عبر الندوات طبعاً أي عبر الكلام مرة اخرى .. وايضاً مثل هذا التناقض سنجده في زاوية أخرى من الرواية حين يقرر الكاتب أن يحول بطلته تفيدة الى كاتبة تتطهر بالكتابة من تاريخها السابق كمومس . بالمقابل يعطي لهذا الرمز أو لهذه الشخصية الأتية حقاً من الطبقات الشعبية بعداًمختلفاً كأنما يريد من خلاله أن يوحد بين هاجسه أن يكتب وبين أصلها الطبقي كبنت شعبية اوبنت للشعب . الكتابة هنا تعبير عن وضعية تفيدة، وتقرب ايهاب منها. أو بتعبير أخر تصبح الكتابة صلة الوصل بين وعي الاختيار والطبقة . إن هذا الحل باعتقادي يعود فيؤزم التناقض ، ولعل مثل هذا التأزيم أيضاً هو الذي أجبر الكاتب على اختيار الموت كحل درامي أخير لبطله أو بتعبير أكثر فجاجة : كحل له هو نفسه أيضاً.

ان تحويل تفيدة الى كاتبة لا يجد درامياً مسوغاته المقنعة داخل الرواية ، إلا في رغبة المؤلف الواعية ، وأن تماهي ايهاب بتفيدة لم ينقذه أخيراً من قرار الموت. هذا القرار الذي يميز لأول مرة عملاً لغالب هلسا ، فهو باعتقادي لم يكتب من خلال كل رواياته السبع إلا رواية واحدة ، كانت العناوين المختلفة لها تنويعات في فصولها ، ولهذا لا يستطيع المتابع أن يرصد خطأً صاعداً أو هابطاً كمؤشر لسويتها . إنها حقاً ذلك التجسيد للقول بأن الكاتب يكتب دائماً روايته الواحدة، تلك الرواية . ومثلنا هنا عليها

"الروائيون" التي تكرر الأبطال أنفسهم الذين عرفناهم سابقاً . تكرر نموذج الكاتب نفسه كبطل فيها . تكرر أفعاله . آراءه التي تعودنا ان نراها مباشرة . وتكرر أمكنته . التي سنرى أنها في المحصلة ستغدو مكاناً مغلقاً حدوده البيت ، ووسط هذا المكان المغلق بالضرورة ، كي نجد التدفق الحدثي المفاجيء او المرسوم كي نستطيع الامساك بحركة حدث صاعدة أو متوترة . بقدر ما سنمسك مشاهد قد تساعد على تكوين صورة أخيرة لا للحدث ، بل لحركة الزمن أو حركة الناس التي يفرضها الزمن. إن المكان الجغرافي الذي يبدو للوهلة الأولى ملحاً في عالم غالب هلسا ، وحتى في عناوين بعض رواياته « ثلاثة وجوه لبغداد » او « البكاء على الاطلال » او « الخماسين » كصفة تميز القاهرة كمكان – لن يمسك داخل الرواية الا من خلال الأشخاص – وأحياناً من خلال اللهجة – لهجة كلامهم ، بحيث يصبح كلام الناس هو أداة التعرف على المكان لا العكس . نحن لا نرى المكان الخارجي ، لا نشعر بأثره حقاً وإن كان يرد كأسماء ، أعتقد أنها تغير في الأمر شيئاً لو كانت على غير ما قد وردت عليه. أقصد أنه لو استخدم مثلاً اسم حي دمشقي في القاهرة فلن يبدو التغير مؤثراً في بناء العمل .. إذن فالمكان الخارجي يبدو وكأنه أداة احتماء للمؤلف ، رغبة منه ، أكثر مما هو انعكاس داخل العمل وقد يبدو هذا الكلام تجريدياً بعض الشيء حين يقال بأن من الطبيعي أن يعطي الناس للمكان سماته. لكن من الطبيعي أيضاً ان تشعر بسمات المكان على الناس بالمقابل ، وهذا ما لا يشغل عالم غالب . إن مكانه الرئيسي في أعماله هو البيت الداخل أي المكان المحدد المغلق بالتالي . بالرغم من الافتراض الذي مر في اسطر أولى سابقة عن أهمية مصر

بالنسبة لعالم المؤلف . هذه الأهمية التي جعلته - كما ذكرت - يستبدل فعل الخروج منها المفروض بحل درامي حدثي داخل الرواية هو الموت .. لكنها أهمية « رغبوية » ... مع ذلك أهمية تحض الكاتب ولا تمتد بحالها الى القارىء. أي لا يتلمسها بثقل يبقى، كما تبقى مثلاً الأجواء النفسية للشخصيات الروائية داخل أعمال غالب هلسا في حالاتها المختلفة . إذن يصبح المكان المدينة في عمله الروائي رغبة أو كما قلت احتماء يبدد خوف طفولة دائم، يقول هلسا على لسان بطله : في حلكة الغروب تعود ارواح الموتى الى القرية متلمسة طريقها الى الأهل، تعود راجية أن تجتذب الى مجتمعها المزيد من الأحياء وتهجع المواشي المتخمة بعشب المراعي - وبأشعة الشمس ، ويتكوم الرجال على الأرض كالقتلى من الاجهاد في إنتظار الطعام والنساء في عيش الغروب أصوات عذبة مفردة ، معزولة وسط جدران الحلكة منتظرات ان ينسل اليهن الرجال كاللصوص في الليل ، عندما ينام الأطفال ويهدأ كل شيء وسط جدران الحلكة ، عدا أصوات ليل الريف الأبدية ... - ص ٣٣٥ .

ترى وقت كان غالب هلسا يكتب هكذا مسترجعاً تلك الصورة المخيفة التي كان يرسم شكل عودته اليه ، ذلك الشكل الذي تحقق كما هذه الصورة . عودته ميتاً الى القرية، الى ذاك الريف الذي هرب منه طويلاً . أو الذي طرد منه كما الجنة مرة أخرى- والذي كان يعرف أن لا امكانية للعودة اليه ، الا كما كانت العودة تماماً وحقيقة ، بواسطة الموت ، الموت الحقيقي هذه المرة لا المتخيل روائياً .

هوامش

١- الروائيـون : رواية غـالب هلسـا. الزاوية للطبـاعـة والنشـر والتـوزيع، سـورية - دمـشق ط ١ ١٩٩٨ - ٢٩٣ ص/قطع كبير.

٢- توفي غالب هلسا في ٨٩/١٢/١٧ عن ٥٤عاماً في دمشق، ودفن في الاردن التي وصلها بعد نفيٍ طويل راحلاً.

٣- لغـالب هلسـا سـبـعـة أعـمـال روائيـة هـي حـسب تسلسل صدورها:

- الضحك
- الخماسين
- السؤال
- البكاء على الاطلال
- ثلاثة وجوه لبغداد
- سلطانة
- الروائيون

٤- من حديث له لمجلة الاسبوع الادبي التي تصدر في دمشق عن اتحاد الكتاب العربي عـ ٢١ ٨٦/٦/٢٦.

٥- من حديث له أجريته معه عام ١٩٨٤ حول روايته ثلاثة وجوه لبغداد، نشر جزء منه في جريدة السفير - وسيصدر كاملاً في كتاب سبعة روائيين.

غالب هلسا مفكرا وناقداً

اقيمت الندوة بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٢٣

المشاركون:

الاستاذ محمد دكروب

د. علي جعفر العلاق

الاستاذ ادوار خراط

منطلقات النقد عند غالب هلسا

بين التذوّق الفنّي والتجربة الروائية

محمد دكروب

١ -

غالب هلسا روائي أساسا ، وقاصّ ، ومجادل قاسي اللهجة غالباً ، ومشارك في الحياة الساسية النضالية في كل بلد عربي حلّ به ، وماركسي على طريقته الحرة المتحررة - وحسناً فعل ! - وناقد أدبي.

- فمن أية جهة يأتي غالب هلسا الى النقد؟

من جهة المفاهيم الماركسية المتداولة حول الأدب والفن ؟ .. أم من جهة تغليب الموقف السياسي على حقائق الفن .. ؟ .. أم من جهة علم النفس ، وكان يوليه اهتماماً نفسياً معيّناً ؟ .. أم جهة التذوّق الإ نطباعي للعمل الفني ؟ .. أم هو يأتي النقد من جهة ممارسته للكتابة الروائية ، بالأساس ؟

وحتى إذا حدّد غالب هلسا بنفسه منطلقاته النقدية ، فهل نركن نحن الى هذا التحديد ، ونصدّقه ، ونأخذ به ؟ ..

أحياناً ، كان غالب يستخدم ما يرى انه مفاهيم ماركسية في النقد الأدبي ، ولكن في شكل أقرب الى التعسّف (وهو تعسّف يطال المفهوم نفسه ، وربما بأكثر مما يطال الموضوع المنقود !) .. وبالأخص عندما يحكم على الأعمال الابداعية والظاهرات الثقافية من وجهة نظر العلاقات الاقتصادية .. فيظلم المفهوم ، ويظلم الظاهرة الإبداعية موضوع النقد ، ويظلم نفسه ، أساساً ، كمتذوّق وكمبدع معاً .. (نذكركم ، هنا بنظرته التعسّفية ،

الاقتصادية والجغرافية ، الى المثقف الشامي) برأي غالب ، من نعمة الإبتكار والابداع الفنّي المهم .. لمجرّد انه المسكين ! – من بلاد الشام ، ذات الاقتصاد التجاري !!) ومثل هذه الأحكام الاقتصادوية ليست قليلة في مقالاته النقدية .. ولكنها على كل حال – لم تكن هي منطلقاته الأساسية .. فهو يستضيء بمفاهيم ومنطلقات أخرى أساسية فعلاً تناقض هذه المفاهيم " الاقتصادية " وتناقض كذلك الكثير من أحكام بعض النقاد الماركسيين العرب ، في ذلك الحين..

ففي الخمسينات ، بالأخصّ ، كان نقدنا الأدبي الماركسي ، يحكم على العمل الأدبي الفنّي انطلاقاً من الموقف السياسي الفكري لصاحب هذا العمل : فنصف العمل بأنه تقدمي (فنّياً ، وأدبياً) إذا كان صاحبه تقدمياً (سياسياً) .. والعكس صحيح ، واكثر!.

بعد هذا – ربما منذ أوائل السبعينات – بدأ بعضنا يوسّع بيكار أحكامه ، ويتقدّم باتجاه الأرحب .. محاذراً أن يُتهّم بـ « التحريفية » والعياذ بالله ! – .. وقد أصابني من هذه التهمة نصيب لا بأس به .. لأنني قلتُ في تلك الفترة قولاً يشبه قول المنحرفين عن الطريق القويم .. ومنهم غالب .. (١) .

في مقدمته لكتابه النقدي « قراءات .. » يحسم غالب هلسا المسألة ، واصفاً هذا الحسم بأنه انطباع شخصي – تحسباً للطوارىء ! – فيعلن :

> «لا يوجد أدب جيّد يحقّ لنا أن نصفه بأنه أدب رجعي سياسياً أو متخلّف اجتماعياً .. فكل أدب جيد ، بمقاييس الأدب ، هو أدب في صفّ التقدم حتى ولو كانت لمبدعه مواقف رجعية في السياسة .. وكل أدب

رديء بمقاييس الفن البحتة ، هو فن رجعي ، معادٍ للانسان ومعادٍ للتقدم .. « مهما كانت ثورية الكاتب الذي أنتج هذا الادب ، ومهما كان التزامه بأكثر قضايا العصر تقدماً في المجالين السياسي والاجتماعي .. » (قراءات ص ١٠/١١)».

وهذه الحقيقة ، التي يوردها غالب ، والتي اهتدينا إليها ذات عام سعيد ، (صرنا فيه من التحريفيين ..) تتأكد لنا مع كل عملٍ فني جيّد وجديد فالأديب المبدع حقاً ، الأمين لحسّه الفنّي ، والصادق مع رؤيته العميقة للحياة والناس والعلاقات .. يأتي أدبه متقدماً فنّياً ، وفي صفّ التقدم والحرية اجتماعياً وسياسياً ، حتى ولو أراد هو أن يكون غير هذا ، في الموقف السياسي ، فان فنّه بالذات يتغلّب عليه. الفن الحقيقي تقدمي أساساً ، وباستمرار.

«وهكذا ، ففي حين كان (دستويفسكي – كما يقول غالب يحاول أن يبرهن ان الظلم تحت ظل القيصرية هو قدر إلهي .. جاءت روايته لتبرهن ان الظلم قدر إنساني يمكن تجاوزه لهذا السبب تصبح أفكار دستويفسكي لا قيمة لها ، بينما يكتسب فنه ثراء متزايداً مع الزمن) (ص ١١٧) ...

وفي حين يهاجم (دستويفسكي) أفكار الاشتراكيين في زمانه ، فانه « حين يكتب فنّاً ، ينتهي الى نفس النتائج التي يتبناها الاشتراكيون .. لقد كان فنّه أكثر

---

(١) يراجع هنا كتاب : « الأدب الجديد .. والثورة» (محمد دكروب) وبالأخص الدراسة التي بعنوان « الأدب والتفكر في رحاب انجلز» والمنشورة عام ١٩٧١، في الذكرى الـ (١٥٠) لميلاد دانجلز.

إدانة لأفكاره ، وخاصة أفكاره السياسية . (قراءات ص ٦٤)».

إذن ، فنحن واجدون في أحكام غالب – لدى تعامله مع ما يرى انه مفاهيم ماركسية في النقد الأدبي – النقيض ونقيضه ، الضيّق والرحب ، من الأحكام والأراء و دون أن يرفّ له جفن.

فمن أية جهة كان غالب يأتي الى النقد الأدبي ؟

يحدّد غالب – بما يشبه اليقين الحسّي ، وبما يشبه عدم الإطمئنان النقدي المفاهيمي – هذا المنطلق الانطباعي في النقد :

– « انني حين أقرأ عملاً إبداعياً أدبياً لا أحاكمه انطلاقاً من مسلّمات نقدية أو جمالية في ذهني ، بل أدع ذوقي وحدّة ليحكم . وإذا دفعني مثل هذا العمل الى الكتابة النقدية ، فان نقدي يكون محاولة للتعبير عن تذوّقي من خلال منطلقات نقدية .. (قراءات .. – ص ٦).

أصارحكم ، بأنني لستُ فقط من المتجاوبين مع هذا المنطلق النقدي ، بل لعلّي أمارسه عملياً . فأترك لتذوّقي وحده أن يقودني أولاً ، الى العالم الفنّي للعمل .. فاذا أخذني العمل إليه وغمرني بكشوفاته وبعالمه السحري الممتع ، أخلص الى استنتاج أطمئن اليه : هذا عمل أدبي فنّي جيد ! المرحلة الثانية هي : إعادة القراءة عبر رؤية نقدية ما ، والتعرّف على الخصائص الجمالية البنائية والمعرفية لهذا العمل الفني .. اما الكتابة النقدية فتأتي لاحقاً.

بعض النقد لا ينهج هذا النهج ، وقد يراه بدائياً وقد ينفي مسألة التذوّق الفنّي هذه ، وضرورتها ، أصلاً !. أو يضعها في مرتبة

أدنى .. فليكن !.
ولكن ، هل يمكن لنقدٍ ما ، أن يكون نقداً أدبياً فنياً، بالفعل ، دون حضور قوي لعامل الذوق والتذوق حتى ولو طمح هذا النقد أن يصير علماً ؟..

ومع هذا ، فان غالب هلسا يصارحنا ببعض التحفّظات : فهو ، في عدد من مقدمات مقالاته النقدية ، إذ يؤكد على وصف بعض أحكامه النقدية بأنها انطباعات ، تعبّر عن يقين داخلي دون دراسة موضوعية ومنهجية .. يحرص على القول بأن الآراء التي يوردها « تظلّ مجرّد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد عندما يقوم فحصها منهجياً باسلوب علمي » (٢).

وكثيراً ما يندفع في أحكامه النقدية مع انفعالاته فيبدو ، حتى في نصّه النقدي ، كما كان في واقعه : يجادل ويساجل ، حول طاولة في مقهى ، منفعلاً محمّر الوجه والعين ، رافعاً صوته ، وأحياناً قبضته ، وخلف شفتيه ابتسامة طفلٍ شقي معابث ! .. ولكنه يعترف بأنه لا يثق بانفعالاته ، ويحرص على ضبطها أو توجيهها سواء في الكتابة النقدية ، أم بالأخص – في الكتابة الروائية.

ولكنه ، هنا وهناك ، يستجيب غالباً لما هو حسّي ، ويبتعد ما أمكنه عما هو ذهني .. وإذا كان يسمح لبعض المفاهيم والتجريدات أن تتسرّب الى بعض كتاباته النقدية ، فهو ، في كتابته الروائية ، يستسلم لسيادة الحس .. بل أنه ، في رواياته ، وحيث يحتدم الحوار والجدال بين شخصياته ، نلمس ان شخصية غالب، مثلاً – أو إيهاب تتخذ من المفاهيم والتحليلات

---

(٢) غالب هلسا : « المكان في الرواية العربية »، ضمن كتاب «الرواية العربية، واقع وآفاق»، لمجموعة من الادباء والنقاد – دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩.

السياسية والنظريات ، مواقف حسّية ، وحدسية أحياناً ، وحتى غريزية !.

كأنه في رواياته ضد التجريد والتنميط والنمذجة والترميز ، وهو بالمطلق ضد أن يبتدع الروائي (أو يخترع) روايته وأحداثها وشخوصها وأمكنتها بهدف تجسيد فكرة مسبقة ، أو للبرهنة على فكرة ما ..

وفي نقده الأعمال الروائية ، يركّز ناره - بالأخص - على تلك الروايات التي يحوك المؤلف أحداثهاويحرك شخوصها ، من أجل البرهنة على فكرة ذهنية ، مسبقة .. وكذلك يركّز ناره ضد نزعة التنميط ، والتجريد الذهني في رسم النماذج التي ترمز الى .. أفكار!.

فهل جاء غالب هلسا الى النقد من جهة الكتابة الروائية ؟..

ربما هذا هو الميل الأساس في كتابته النقدية .. وليس المقصود ، هنا ، الاستعانة بطرائق السرد والقص ، أحياناً في الكتابة النقدية ..

(وهذه ، على كل حال ، من خصائص مقالات هلسا النقدية وحتى السياسية)

بل المقصود : ان الكتابة النقدية - كما مارسها غالب - هي ، أساساً ، محاولات في التنظير العفوي لكتابة هلسا الروائية نفسها ، من حيث هو ينقد ، وينتقد - ويهاجم - أعمال الروائيين الآخرى ..

وأميل الى القول : انه ينتقد ويهاجم تلك العناصر والمواصفات والنزعات التي يراها نقيضاً لرؤيته هو الى الرواية ، انطلاقاً من ممارسته الروائية بالذات.

٢ –

ولعلّ مقالة غالب هلسا النقدية في رواية « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا ، هي الأكثر وضوحاً في هذا الاتجاه .. وقد نرى ان الانتقاد هذا ومحاولة التنظير ، ينطلقان من الموقع النقيض لكتابة جبرا الروائية ، ولموقفه الفكري أيضاً ، في شكل حضور هذا الموقف داخل الروائي نفسه.

حاولت في هذه الدراسة – أن أقوم بتجربة ما ، مع كتابة غالب النقدية فكما يقوم الناقد باجراء قراءة نصية للرواية ، حاولت هنا إجراء ما يشبه القراءة النصية المفهومية للنص النقدي.

اكتفي ، هنا ، باشارات الى بعض الاستنتاجات بصدد أحكام غالب. أما التفاصيل ، فأتركها للدراسة المفصّلة.

* يتركّز انتقاد غالب لـ « سفينة » جبرا على طابعها الذهني ، وعلى كون الأحداث فيها والشخصيات والعلاقات والبنيان ، عناصر مركبّة للبرهنة على فكرة ، أو أفكار ومواقف مسبقة .. فاذا المخطّط الفكري المسبق هو الذي يحرّك الأحداث والشخصيات ، ويتحكم بمسارها بشكل عام !..
* وتبيّن الدراسة : أن منطلقات غالب النقدية ، الأساسية ، في مقالته هذه عن « سفينة » جبرا ، هي المنطلقات نفسها ، تقريباً التي استخدمها غالب ، بهذا الشكل من الحدّة أو ذاك ، في معظم مقالاته النقدية في القصة وفي الرواية .. بل لا أستبعد انه كان يختار من بين أعمال هذا الروائي أو ذاك ، ما يجد فيه مجالاً لهذا النقد وللإفصاح ، عبره عن رؤيته هو الى فنّ الرواية ، انطلاقاً من ممارسته لها ، بالأساس.

(ولعله ليس مصادفة ان غالب في مقالة اخرى له) قد اختار ، من بين جميع أعمال يوسف إدريس القصصية ، مجموعتي

« النداهة » و « لغــة الآي آي » بالذات ، لينتــقــد تلك الكتــابة القصصية التي رأى ان إدريس قد استخدمها ، هنا للبرهنة على فكرة مسبقة أو نزعة أو لتطبيق نظرية ما ، أتية من علم النفس !..).

* يكشف غـالب ، ببعض التـفـصـيل ، التـناقض الداخلي أو بالأصح : عدم وجود انسجام داخل الشخصية الواحدة ، في رواية « السـفـينة » ، ليس من حيث هـي شـخـصـية إنسـانيـة (تتقاذفها النزعات المتناقضة) بل من حيث رسم الروائي لها كـشـخـصـيـة روائية : فسلوك الشـخـصـيـة هنا يتناقض مع المعطيات النفسية والاجتماعية التي يزوّدها بها المؤلف .. بمـعنى : ان هذه الشـخـصـيات لا تتـصـرّف أو تتكلّم وتفكّر حسب منطقـهـا هي وتناقضـاتها كـشـخـصـيـة حـيـة تملك خصوصيتها ومصيرها بل هي تتحرّك وتقول كلامها حسب منطق المؤلف ، أو حسب منطق الفكرة المسـبقة التي يريد المؤلف إيصالها عبرها .. يلصق فكرته هو بها .. فتـغادر الشـخصية استقلاليتها وإنسانيتها وفرادتها ، لتصـير بوقاً للمؤلف .. وتنزاح الرواية ، عن روائيتهافتصـير حسب تعبير غالب «حوارية وليست روائية» الأسـاس فيها هو الصدام بين أفكار مـجـرّدة !.. ويبـرهن غـالب ان هـذه الشـخـصـيـات / الأفكار ، المـجـردة «المـتـحـاورة » هي في الواقع : أفكار الصوت الواحد.

* حتى محمود (الشيوعي) ، في « سفينة » جبرا ، يصير بوقاً للمـؤلف ، ليس من حـيث ان فكره هو فكر المـؤلف (العكس هو الصـحـيح ، هنا) بل من حـيث أن المـؤلف يجـرّد هذا الشيوعي من صفاته الشخصية (السلبية أو الايجابية ، لا

فرق) ليصبّ فيه الصفات التي يتصوّرها هو عن « الشيوعي » عامة ! وعن أفكاره وتصوّراته .. فهو أيضاً : شيوعي جبرا أي نموذجاً للشيوعي في تخيّلات جبرا وهواه – أي : بوقاً لفكرة جبرا المسبقة عن « الشيوعي » ، فلا تقول الشخصية هذه كلامها هي بل تقول رأي جبرا فيها وحكمه عليها .. فتغادر الشخصية ذاتها وفرادتها وخصوصيتها .. وتصير بوقاً للمؤلف !..

« المؤلف (جبرا) لا يحب محمود » – يقول غالب – بل هو ، ومنذ البداية ، يدينه ويعبّر عن كرهه له ، ليس من خلال كلام محمود أو كلام غيره من شخصيات الرواية بل خصوصاً من خلال أوصاف جبرا المباشرة له ، في السرد ، بحيث ينفّر القارىء منه ، منذ ظهوره الأول في الرواية .. وهذا أيضاً موقف جبرا من شخصية كاظم (الشيوعي) في رواية « البحث عن وليد مسعود»... فهو إذن موقف من خارج الرواية ومن خارج الشخصية .. فان كاظم – وحسب قول غالب – « قد ذاق الأمرّين على يد جبرا ، كما عودنا أن يفعل مع كل الشيوعيين في رواياته ثم يبرهن غالب « ان محمود قد وجد (روائياً) ليهزم دون أي مجهود » .. وقد كتّل المؤلف كل الشخصيات الأخرى ضده ليهزمه ! . ليسجّل هو انتصاره عليه !!.

(لا بد من الاشارة هنا : ان غالب – كشخصية في الرواية ، يوجّه النقد جارحاً وقاسياً لأنواع من الشخصيات الروائية الشيوعية وبالأخص بعض القيادات ، داخل الرواية .. ولعلّه ، هنا ، أشد قسوة من جبرا .. ولكن الفرق ان نقد غالب يتجلّى عبر روائية الرواية ، عبر تصادم الشخصيات وفرادتها ، وتنوّعاتها ، ومن داخلها .. وعبر كون غالب حاضراً كشخصية روائية لها

استقلالها حتى عنه هو نفسه في واقعه خارج الرواية .. فهو في الرواية يتمايز عنه في الواقع الذي نعرفه .. اما على الصعيد الفكري البحت : فان نقد جبرا لشخصية الماركسي يأتي من خارج الموقع نفسه من الموقع الضد يأتي من الداخل ، من موقع الحركة نفسها ، وهو اختلاف اساسي بين الروائيين الاثنين وعلى الصعيد الروائي الفني ، أولا وأساساً ، وعلى صعيد الموقف الفكري تالياً) ..

* وديع عساف ، الشخصية الفلسطينية في « سفينة » جبرا ، يصفه - غالب بأنه « أغرب فلسطيني في الوجود » تاجر (تصدير واستيراد) يعيش في الكويت ، ويربح أموالاً طائلة . يسافر كثيراً ، ويستمتع كثيراً ، ويقول كلاماً يعتبره جبرا « ثورياً:» إن الرجل الثوري هو ذاك الذي يعود دائماً الى جذوره الى الأرض » وحلم وديع هو : ان يعود الى فلسطين حسناً ! .. ولكن كيف ؟.. وبأي هدف ؟.. والى ماذا يتطلّع ؟.. وديع يريد لحلمه أن يتحقّق لوحده خارج التاريخ وخارج الصراع !.. حسناً ؟. الحلم هو الحلم .. ولكنه يريد - إذا ما تحقّق حلمه هذا - أن يظلّ ، هناك ايضاً ، في فلسطين ، خارج التاريخ وخارج الصراع ، يبني مزرعة يربي فيها أولاده ، ويستمع الى الموسيقى السمفونية ، ويستمتع بالقراءة والعيش الهنيء ، ويترك الآخرين (أي : إسرائيل والعرب ، ومنهم صغار الفلسطينيون) .. يصطرعون فوق رأسه ، فهو سيهملهم تماماً !..

ثوريّة وديع ، إذن : أن يعيش فوق أرضه ، بهناء ، خارج التاريخ .. الأخرون يناضلون عنه ويصارعون .. وهو يستمتع بالموسيقى وبتحسين إنتاجه الزراعي أي لا اسهام في الصراع لا خارج

الحلم ولا داخله! لا خارج فلسطين ولا داخلها.
طبعاً ، شخصيات من هذا النمط ، متناقضة ، تدّعي الثورية وتمارس نقيضها ، ليست فقط متواجدة في مجتمعاتنا بل هي تتكاثر ولكن المهم هنا هو : موقف المؤلف من هذه الشخصية وتناقضاتها .. والمؤلف جبرا - كما يبرهن غالب - لا يخفي موقفه من شخصيات رواياته . يكره بعضها (مثال : محمود ، الشيوعي) ويتعاطف مع بعضها الأخر ، بوضوح ينبو خارج العلاقات الروائية - فماذا عن التناقض في شخصية وديع عساف هذه ؟

يتساءل غالب « هل عرضه المؤلف من منطلق إدانة هذا التعارض بين القول والفعل ؟ .. هل اكتشف في وديع نصّاباً أو رجلاً مختلّ العقل ؟ .. لقد فعل المؤلف عكس ذلك تماماً : صوّرة على اعتبار انه اكثر الشخصيات ثقافة ، وإبداعاً وحيوية » (قراءات ص ٨٥) بهذا ، يكاد حلم عساف ان يكون ، بشكل ما حلم المؤلف نفسه خارج التاريخ والصراع ، مستمتعاً بالموسيقى والقراءة .. وليصطرع الآخرون بعيداً عنه وعن مزرعته .. هو ثوري بشرط ان تظل الثورة نفسها خارج عالمه الخاص.

* إذن : رواية « السفينة » حسب نقد غالب هي نمط من تلك الروايات التي تحكمها ، وتتحكم بها ، الفكرة المسبقة (فيركّب المؤلف أحداثها على هذا الأساس) ويحكمها منطق الصوت الواحد (فاذا كلام الشخصيات هو نفسه كلام المؤلف ..).. وفي حالة شخصيات « السفينة » فهي كلها تقريباً تتمتّع بثقافة فنّية وموسيقية وفكرية شبه متخصّصة ، وثقافة واسعة في تاريخ الحضارات !.. وهذه كلها هي نفسها ثقافة المؤلف .. وعندما

تتحاور الشخصيات في هذه الشؤون لا يلمس القارىء أي فارق بين هذه الشخصية أو تلك ولا أي تمايز .. فاذا حذف القارىء إشارة القول (–) يجد ان الأقوال كلها هي قول واحد .. لا خصوصية في قول هذه الشخصية أو تلك ، لا ملامح خاصة لها ، لا في الموقف ولا في الفكر ..

أفكار تتحاور ، لتأكيد سيادة الصوت الواحد ، وطغيانه على الشخصيات كلها ، وفيها .. والصوت الواحد هنا هو دائماً صوت المؤلف ..

* غالب هلسا يحاور رواية جبرا من الموقع النقيض ، ليس فكرياً وحياتياً فقط ، بل روائياً وفنياً بالأخصّ ، وبالأساس ، وبالدرجة الأولى .. وهو يحلل « السفينة » وشخصياتها انطلاقاً من تجربته الروائية هو ، ورؤيته هو الى كيفية تعامله مع الحدث والشخصيات والعلاقات والبناء الروائي. وقد نرى ان مقالته هذه هي أبعد من مجرّد كتابة نقدية لعمل روائي .. ولعلنا واجدون فيها : تصادم نمطين من الكتابة الروائية ، وليس مجرد تصادم نمطين من التفكير ، وموقفين من المجتمع والثورة من موقعين مختلفين.

وقد نرى ايضاً في تبيان غالب الطابع الذهني لرواية « السفينة » وتخطيط جبرا الذهني المسبق والصارم لحركة الشخصيات وكلامها وحتى أحلامها ، بما يجسّد الفكرة أساساً – قد نرى في هذا شكلاً من أشكال الإحالة – ولو مُضمرة – الى الطابع الحسّي ، الحياتي ، المتفجّر ، والانفعالي ، لروايات غالب.

في «السفينة » رؤية الى الشخصيات والأحداث والأفكار ، في عموميتها في تجلّيها الذهني ، بما يُبعدها عن خصوصيتها وفرادتها .. اما غالب ، فهو يكشف هذا الطابع لرواية جبرا

انطلاقاً من رؤيته هو الى كتابة الروائية : حيث يتعامل مع الأحداث ، الشخصيات والقضايا في خصوصيّتها ، وتمايزها ، وفي التصوير الحسّي ، الحياتي ، للانفعالات والتصرّفات والأشياء والعلاقات واندفاعات الغريزة ، المقدسة.

فكأن غالب يكتب النقد وفي ذهنه مقياس ، أو نموذج ما ليس هو المفهوم النقدي ، ولا الكشوفات النقدية الحديثة.. بل النموذج الأساس هو : كتابته الروائية نفسها.

اما مدى سلامة الإتكاء على هذا المقياس ومدى موضوعيته فهي مسألة أخرى .. فالمسألة التي طرحناها على هذه المقالة هي :

– من أية جهة أتى غالب هلسا الى النقد ؟

فاذا كان غالب قد أتى الى النقد من جهة الرواية بالأخص – كما تراءى لنا فمن اية جهة أتي غالب الى .. الرواية ؟

(لن ندخل في إشكالية : حضور الموهبة والقدرات الفنّية ، والخصائص الطبيعية ، والنزعات النفسية والذهنية عن الفنان .. فليس هذا أبداً هو المقصود).

قلنا إذن انه : أتى الى النقد من جهة الرواية.

ونزعم : انه أتى الى الرواية من جهة النقد !

وليس هذا تلاعباً منّا بالألفاظ والصياغات.

غالب هلسا ، في رواياته : عينان تتفتحّان بدهشة على الكون .. عينا طفلٍ معابث مراهق وعدواني مشاكس أيضاً .. تُدهشة الدنيا ، فيخوض فيها ، يُقبل عليها بنهم الذاهب منها في اللحظة الآتية ! .. ويريد لهذه الدنيا ان تصير أكثر إدهاشاً وحرّية وكمالاً ، وأقلّ قمعاً وكبتاً وتقريعاً للذات .. فيرصد العلاقات والصراعات وتصرّفات البشر .. يكتشف ويكشف ما هو شرس فيها وغير انساني وغير عادل ، فيكتب وفي توقه ، ويقينه أيضاً انه يعيد

فعلاً تشكيل العالم .. يندفع في انتقاد ما هو قائم ، يكتشف ويكشف اختلال مختلف البنى والعلاقات.

ولأنه كان يكتب في أفق الثورة والتغيير ، فهو أشد قسوة في نقده رفاقه الحزبيين ، وبالأخص قيادات الاحزاب الشيوعية ، وذلك من موقعه داخل الرواية ، كشخصية روائية بالدرجة الأولى.

(آه لو يعود رفاقه الذين ساءهم نقده لهم ولممارساتهم الى ما كتبه غالب في ذلك الزمان ، لرأوا في ضوء انهيارات هذا الزمان : ان ذلك الطفل المشاكس والجارح ، هو الذي كان على حق).

ولا تسلم الكتابة الروائية نفسها لغالب من نقد غالب ، حتى في عمق النسيج الفنّي لكتابته الروائية !

فمن أين أتى غالب الى النقد والى الرواية ، معاً ؟

محمد دكروب

الروائي ناقداً
دراسة في نقد غالب هلسا

د. علي جعفر العلاق

وحدة الذات أم انشطارها ؟

لا يكتفي المبدع، غالباً ، بانجاز نصوصه الفريدة ، او التغني بعتمها وانغلاقها البهيجين ؛ فهو ليس كائناً من لغة فقط : يستثير جنونها الصافي ، ويحرضها على العصيان الجميل . ان له صلة عميقة بما يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة ، كالنقد مثلاً..

وصلته بهذا الحقل لا تقتصر على تغذية النقد واشغال فضوله الدائم . ولا تتمثل ، فقط، في منجزه الابداعي الذي يغري النقد بالعمل ويدفعه الى الفاعلية.

ان الصلة التي يحاول هذا البحث جلاءها ، هنا، هي من نمط آخر تماماً لاتقف عند نقطة الجوار التقليدية التي تقع بين الناقد والمبدع : تلك البقعة المشتركة التي يشكلها نشاطهما الابداعي والنقدي حين يكون في اكثر مستوياته توتراً وخصباً . انها تتجاوز ذلك كله الى تلك الظاهرة الاستثنائية التي تسكن المبدع الواحد : حين يختزل طرفي الجدل الابداعي والنقدي الى طرف واحد يتقمصه ويحل فيه . اعني حين يستعيض المبدع ، وبجهد مزودج ، عن تعدد الذوات ، ذات المبدع وذات الناقد ، بتعدد الاهتمامات وتنوعها . وحين يجمع ، ويتجانس فذ ومقلق ، بين الحدس والعقل ، بين غموض الرؤيا وصرامة التحليل. ولا شك ان تحاوراً كهذا سيضاعف من بؤرة الاحتراق في الذات المبدعة،

ويغذي فيها عوامل التفجير الضاري . وربما كان سبباً في عدد من الشروخ في تلك الذات . انه ، بكلمة اخرى، عدوان على تجانسها الملتهب ، وانتهاك لوحدتها المكثفة الحصينة ، يؤدي ، احياناً الى انشطار نشاطها او خلخلة كثافتهااللاذعة.

واذا كان رينيه ويليك قد تساءل ، في معرض حديثه عن الشاعر ناقداً ، عن جدوى تحول الشاعر الى النقد ، فلنا ان نحوّر ، قليلاً، في عبارته ليسهل انطباقها على الروائي حين يتخذ موقف الناقد.

اشار ويليك الى دانتي ، وغوته ، وكوليرج ، هؤلاء الشعراء الذين جربوا تلك الفعالية الشائكة : الابداع والنقد معاً ، واعتبرهم « امثلة باهرة على الشعراء النقاد في التاريخ » وقال انهم لم يتمزقوا بفعل :

> « الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل ، بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة اخرى »[٢].

ونحن حين نجرد هذه العبارة من ظرفها الثقافي ، ومرجعياتها الخاصة ونقترب بها من غالب هلسا فان سؤالنا يبدو مشروعاً وضرورياً الى حد بعيد :

- هل كان غالب هلسا ، في ما كتب من رواية ونقد ، بمنأى عن صراع الغريزة والعقل هذا ؟
- هل ضمن له نتاجه الادبي المتنوع هناءة روحية، وارتواء ثقافياً، يبعث في جسده وروحه النشوة والرضا ، والتجانس؟

المبدع والرئة المضافة :

قبل الدخول الى الجهد النقدي لغالب هلسا ، لا بد لنا من تفحّص الدوافع التي تقود مبدعاً ما من تلك البقعة العالية : حيث الرؤيا ، والهاجس ، والغريزة الفوارة لينغمر في حقل آخر هو حقل المعاينة النقدية لجهد الآخرين . تلك المعاينة التي لا يتم انجازها ، قطعاً ، الا بعدة خاصة : وعي الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيراً يبتعد فيه المبدع / الناقد منهجاً واداء عما يربطه ، الا بأقل وشيجة ممكنة ، بها حسه الابداعي الاول : مزاجه الحر وافتتانه باللغة.

ولا أظن ان المبدع يستطيع ملامسة هذه المهمة النقدية الا اذا كان قادراً على ان يعيش ، اثناء ممارسته الجديدة ، نوعاً من النسيان الجميل لجزء اساسي من عاداته الاليفة : ان يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تتيح له ان يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعياً ، وتحول بينه وبين الغرق فيها . ولكي يحقق المبدع مسعىً نقدياً متميزاً لا بد ان تكون عوامل التفاعل مع النص المنقود اشد حضوراً من عناصر الانفعال به ، اي ان على المبدع ان يكف عن النظر الى النص المدروس باعتباره تجربة انفعالية فحسب : تغذي فيه محفزات الوجدان والغريزة ، بل عليه ان يرتفع ، بتعامله مع النص ، الى ان يكون نشاطاً تحليلياً ، ذا افق ذهني رحب ، ويرتبط بشبكة منهجية رصينة.

ان اتجاه المبدع الى ممارسة نمط كتابي آخر ليس انعاشاً مجرداً للذات ، او تحريكاً لمروحة اضافية في هواء الكتابة . بل هو ، في حقيقته ، استجابة لدوافع معرفية وابداعية ملحة ، انه تعبير عن فائض الحيوية الروحية والثقافية التي قد لا تجد ، في العمل الابداعي تجسيدها الكامل دائماً.

حين يكون المبدع مسكوناً ، كغالب هلسا ، بهموم معرفية وانسانية ممضة فان معرفة الابداع تبدو عاجزة ، احياناً ، عن تخفيف ما في بئر الروح من رعد وحنين وجيشان . لذلك لا يجد المبدع ملاذاً الا في لجوئه الى كتابة اخرى ، رئة ورقية مضافة يسرّب عن طريقها جزءاً من توتر أنفاسه المحتشدة بالعذاب والمعنى.

ان جوار هاتين الملكتين ، النقد والابداع ، لا يكون جواراً بهيجاً باستمرار . بل يكون ، في الغالب ، اشتباكاً مقلقاً ، يبعث على التوتر والعناء الشديدين ؛ لأن انتقال المبدع بين ارض كتابية واخرى لا يتم بيسر واسترخاء بل يظل تجربة حافلة بمشقة من نوع خاص.

وربما كان مبعث هذا العناء ان انتقال المبدع يتم بين ارضين تفتقران الى التجانس والتناغم الضروريين، انه تحليق في فضاءين مختلفين دائماً ومتنافرين في احيان كثيرة ، والمبدع لا ينتقل بينهما انتقالاً مثمراً دون ان يغير عدة عمله وذبذبات مزاجه بطريقة فعالة . ان آليات الابداع لا يمكن ان تكون ، بالطريقة ذاتها ، آليات للنظر النقدي . كما ان المزاج الابداعي الفوار لا يعين على الجلد في التحليل والتقصي.

في جمعه بين حقلين متباينين ، في ذاته الواحدة ، يواجه المبدع احساساً عالياً بالتشتت الداخلي ، وتصدعاً في مرآة الذات : يحرمها تجانسها الاول ، ويعكر ، في الغالب ، ماءها الحميم المتناغم.

ومن وجوه هذا التمزق ان الابداع ، بالنسبة للمبدع ، يظل ذا حظوة طاغية ، ويظل المبدع ، مهما كان عمق نشاطه النقدي ، حريصاً على صفتة الابداعية : يضعها في اعتباره الاول ويجد

فيها ارضاء لذات متأججة ، ونزوع نرجسي طاغٍ.

كما يتجسد هذا في انحيازه الى صفته الاثيرة تلك في نوع من المحاباة الطفولية الابداعية : وقد يكون الدافع الى هذه المحاباة افتقاده الحالة ذاتها من الارتواء والاحساس بالتوازن اللذين تتركهما ، لديه ، تجربته الابداعية . وقد تتمثل ايضاً ، في انزال الممارسة النقدية منزلة ادنى ، بالقياس الى نشاطه الابداعي ، الذي يظل هو التجربة الاساس التي تختزل رؤيا المبدع ، وتلم شتاته الروحي والفكري وتعبر عنه باثارة مدهشة.

يشعر المبدع ، احياناً ، بنوع من الحساسية الخاصة ازاء جهده الآخر ، حساسية قد تصل مستوى الغيرة المعذبة . انها حالة شاقة دون شك : ان جهده هذا لم يفرض عليه من خارج النفس ، لكنه في اللحظة ذاتها ، لا يحظى لديه بالقبول الذي يبعث على البهجة والرضا تماماً . الرفض والقبول والاختيار والتردد ، الحدس والمنطق . حالة من الشجار الداخلي المثمر والمرير ايضاً : يتمركز في الذات المبدعة الى المستقبل ، او هكذا يحس على الاقل ، فهو حين يبدع قصيدته او روايته ، يحس انه يخطط من اجل ذاكرة مقبلة وقراءة محتملين : تخطيط للفوز بعمر اضافي يتجاوز به زمنه البيولوجي ، ويضمن له في المستقبل تأثيراً يظنه مؤكداً.

اما كتابة النقد ، بالنسبة له ، فربما تمثل ، على اهميتها ، اتجاهاً الى الماضي ، اي الى اعمال منجزة ، وجهود هي من حصة الماضي بحكم تحققها الفعلي . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى تظل هذه الكتابة غير الابداعية ، في تصوره ، سطواً على زمن اثير لديه، هو زمن التوتر الراقي ، والمخيلة المزدهرة.

الناقد والافتتان بالذات :

ومع ذلك ، فانني اميل الى الاعتقاد بإن المبدع ، وهو يتصدى للنقد ممارسة او تنظيراً ، لا يبتعد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الابداعية الخاصة . حقاً انه سيتجه الى الاغتراف من منابع متعددة . لكن هناك في الغالب ، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد ، يشير الى نبع داخلي ، هو منبعه الابداعي . من جانب آخر فان اقامة المبدع ، بشكل دائم وحميم ، عند تجربته الكتابية ، تضعه احياناً في اطار من الافتتان الذاتي بانجازاته ، واعتبارها ، بوعي اودون وعي ، معياراً للحكم على ما ينجزه الآخرون ، ومصدراً لاجتهادات تنظيرية وتأمل في الادب ومغذياته المختلفة . ان هذا القرب ، الجمالي والنفسي ، من المنجز الذاتي قد يحرم المبدع/الناقد تلك المسافة الموضوعية، او ذلك التماسك الوجداني والذهني الذي يميز الموقف النقدي ويطبعه بطابع الرصانة.

من الطبيعي ان يرتبط المبدع بتجربته . ولا يمثل ذلك مفارقة او كسراً لقاعدة عامة . غير ان الارتباط لا يعني الانغمار بحمى التجربة الشخصية ، او الوقوع تحت تأثيرها الآسر . لا بد من وجود مسافة نفسية ومعرفية بين المبدع وانجازاته . اعني بينه وبين ذلك الافق الكتابي الذي يقيم فيه ، ويتحرك ضمن مناخاته الشخصية الدافئة.

ان المنزلق الممكن والكامن دائماً في طريق المبدع / الناقد هو ان يكون مرحباً لذاته . اي ان يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معياراً يحتكم اليه ، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص انجازات الآخرين.

– هل كان غالب هلسا ، في ما كتب من نقد ، يصدر عن نزوع

ذاتي محض؟

- هل كان له ، في انشطته النقدية المتعددة ، مرجعيات معرفية ونقدية تتخطى خبرته الابداعية وتمتزج بافق النقد عربياً وعالمياً ؟
- هل كانت اعمال غالب هلسا النقدية تشير الى منهج نقدي خاص ، او ملامح شخصية نقدية مترابطة ؟

ضجيج الروافد :

لا يتردد غالب هلسا في البوح بمصادره ومرجعياته التي تغذي افقه النقدي ، وتحدد لنا ، غمرة الاعمال التي يتناولها ، مساراته الجمالية والفكرية . ليس هناك من مشقة تعترض طريق الباحث عن مصادر غالب هلسا . انها لا تكمن ، فقط في ثنايا تحليلاته ، ولا تلّوح لنا من وراء النصوص وتلاحم اللغة فحسب ، فالاشارة اليها تتناثر في كل مكان نصل اليه من جغرافيته النقدية ، وتدلنا على الطريق الذي يسلكه ، والوجهة التي يقصد اليها . ان مصباحه النقدي لا يستمد ضوءه من نبع واحد. ثمة حزمة من الضوء تتضافر ، معاً لتصنع حيويته الساطعة وروافده الضاجة . ان اول ما يواجهنا ، ونحن نتتبع جهوده النقدية ، ان الجانب الفكري يشكل احد الثوابت في ممارسته النقد . انه كثيراً ما يحتكم الى تجليات وعي الكاتب ، وانفتاح نصه الادبي على الواقع ليسلط عليه طاقته وقوة تأثيرة . وهو يشير بعبارة باترة الى احتكامه الى "المنهج الماركسي"، ذلك لان الماركسية ، بالنسبة له " علم ومنهج اخلاق" ويتجلى احتكامه هذا في الكثير من مواقفه النقدية مما يكتب عنه من نصوص وظواهر ادبية او اجتماعية او فكرية.

كما ان مزاجه الشخصي يشكل مرتكزاً آخر يغذي اجتهاداته النقدية ويعمق من فاعليتها. انه يشير باستمرار ، الى اعتماده على ذائقته الخاصة ناقداً وروائياً « ما انا الا ناقد متذوق» ويشير مراراً الى طريقته في النقد ، تلك الطريقة التي لا تستغني بمنهج صارم في فحص النص واقتناص شرارته المؤثرة . بل تنبثق عن ذوق شخصي ومزاج فردي خاص . ان الذوق في تجربة غالب هلسا النقدية ، يحتل مرتبة اساسية ، أمّا المنهج الذي يضبط ذلك المزاج ، ويهدّيء من جموحة فيأتي في مرتبة ادنى :

« انني ، في النقد عموماً احتكم الى ذوقي ، ثم احاول بعد ذلك ان اجد المبررات الموضوعية لتذوقي [٦]»

ومع ان غالب هلسا يعترف بما للذوق من سطوة عليه ، الا انه يفصح ، في الوقت ذاته ، عن احساس مقلق ازاء هذه السطوة . فهو كما يبدو لا يستسلم لها برضا نهائي لذلك يلجأ احياناً الى التكتم على اثار ذوقه الشخصي واخفاء ملامحه :

« اجد ان سيطرة التحليل الذهني للاعمال الادبية التي انقدها .. محاولة لاخفاء حقيقة انني احكم ذوقي وحسي حين اكتب النقد[٧]»

ويمكن القول ان التحليل النفسي يشكل رافداً آخر ، في تجربة غالب هلسا النقدية . انه كثيراً ، ما يحيل ، في دراساته ، الى مصطلحات فرويدية ثبت استخدامها في النشاط النقدي . وهو قد يلجأ الى استخدامها على نطاق واسع عندما يستجيب النص لآليات هذا التحليل ومصطلحاته . لقد تم ذلك عندما اخضع مسيرة يوسف ادريس القصصية للتحليل على ضوء عقدة أو ديب . وحدث ، ايضاً ، حين تحدث عن نرجسية الشكل

الروائي وحلم اليقظة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا . وكذلك عندما حاول الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسي على بعض قصص محمد خضير. من جانب آخر ، قد يستخدم غالب هلسا المصطلح النفسي جزئياً حين يجد ان جزءاً من النص المدروس فقط يحتمل ذلك . كما حدث ، مثلاً بالنسبة لمعلقة امرىء القيس .

ان المتتبع لغالب هلسا سيكتشف ان لباشلار تأثيراً لاتخطئه العين على كتاباته النقدية . ولا غرابة في ذلك ؛ اذ ان الذوق الفردي الذي اعتبرناه احدى الركائز الهامة في نقد هلسا ، يعد من المكونات الاساسية للمنهج الظاهراتي الذي يتبعه غاستون باشلار في كتاباته . وهذا المنهج يجعل للذات « موضوعها الخاص ، المستقل عن الواقع الخارجي » ويعلي من شأن الحدس والرؤيا الداخلية.

لقد فتح باشلار ، أمام غالب هلسا ، طريقاً لم يكن في البال سابقاً :

المكان . اشارة صوب افق جديد ، يحفل بالدلالة ، ويشكل عنصر ثراء واثارة في نسيج النص ومكوناته مع ان هلسا لم يكن خالي الذهن تماماً من فكرة المكان وخطورته في الادب « منذ فترة كانت تلح علي مسألة (المكان) في الرواية العربية والقصة العربية ». غير ان المكان ، لدى غالب هلسا ، كان مغايراً للمكان الباشلاري :

« ما كنت افهمه من مصطلح المكانية قبل ان اقرأ هذا الكتاب .. هو المكان الاليف ، ولكنني كنت اتصور تلك الالفة على انها ملامح المدينة المألوفة ، والتي تعرف تاريخها وحاضرها جيداً ، مثل الشارع الذي ندمن

الجلوس في مقاهيه ، الازقة الشعبية ، البيت ذي الخصوصية الهندسية والزخرفية .. [١٤]»

وهكذا كان كتاب باشلار (جماليات المكان) مفتاحاً لفهم جديد لفكرة المكان يتخطى فكرة غالب هلسا عنه ويحل محلها فكرة تقوم على الحدس « وتتصل بجوهر العمل الفني .. الصورة الفنية»

لقد اثار هذا الكتاب المدهش افتتاناً خاصاً لدى غالب هلسا بفكرة المكان دفعه ، اولاً ، الي ترجمته الى العربية ، ثم الانتباه ، ثانياً الى فكرة المكان ، كما يتصورها باشلار ، واثرها في الابداع الروائي العربي[١٦].

المبدع والعمارة النقدية ؟

كيف يفهم المبدع النقد ؟

هل يمكن لنا ان نطالبه ، وهو ينصرف الى هذا الحقل الشائك ، بعمارة نقدية ضخمة على حد تعبير اليوت ؟ وهل يحق لنا ان نتوقع منه منهجاً نقدياً شديد الترابط ، يشد جهوده النقدية الى بعضها البعض ، ويلم شتاتها في شبكة واحدة ؟

ان المبدع ، حين يعبر عن حيويته في حقل اضافي كالنقد ، لا يستسلم ، تماماً ، لحقله الجديد هذا ، ولا يوغل بعيداً في ادغاله المعقدة . بل يظل دائم الالتفات الى نقطة انطلاقه الاولى ، عصياً على القطيعة مع ينابيعه الاساسية.

يقول ت.س اليوت ، وهو من الامثلة النادرة على تجاوز طاقتي التركيب والتحليل في اهاب عميق متجانس ، ان نقده ليس « تصميماً لعمارة نقدية ضخمة » بل هو نشاط اضافي . انه بعبارة اخرى « ناتج جانبي لنشاطه الخلاق » لذلك فاننا لا

نسعى ، هنا الى البرهنة على وجود عمارة ضخمة كهذه. ان البحث سيتجه ، عوضاً عن ذلك ، الى استنطاق النصوص النقدية لغالب هلسا في محاولة للعثور على ملامح عامة لنشاطاته في مجال النقد.

ان جهوده ، خارج دائرة الابداع المحض ، لا تتمثل في نشاط نقدي مترابط ، بل تتوزع ، وتختلف ، وتتمايز الى حد يثير الدهشة. ولا أظن ان تنوعاً بهذه السعة والغزارة ، يمكن ان يتيح لنا العثور على اطار رؤيوي او جمالي واحد يحتضنها ويوحد بين ملامحها؟

لا ابغي من طرح هذه الاسئلة الايحاء بالطريق الذي سيسلكه هذا البحث ، فليس من مهمتي ، هنا ، تقصّي البواعث النفسية التي تدفع بالمبدع ، عامة ، ودفعت بغالب هلسا بالتحديد الى سلوك هذا المسلك الاضافي : النقد . لكن هذه الاسئلة تساعد ، كما اظن ، على تقريبنا من مناخ خاص كان يكتب فيه هلسا ، مناخ لم تخفت فيه نبرة المبدع ، بل كانت تفتّت جمرتها هنا وهناك فتشيع في نقده الكثير من عطر الذات ودفئها الشخصي والانساني.

لم يكن النقد ، بالنسبة له ، برهاناً على تفوق ذاتي ، اولهواً تحت ضوء النص . بل كان ، على العكس من ذلك ، لا يرى النقد الا مفسراً للفن ومقيماً له وعوناً على تذوقه. ولم يكن يرى في الجدل حول الفن ، على مر العصور ، نشاطاً ذهنياً محضاً ، بل صراعاً كاد ان يكون. لذلك لا تكون المنجزات الفنية والأدبية بنى مغلقة على ذاتها ، بل « التجسيد والتعبير الامثل عن الصراع الاجتماعي » لذلك لا تكون المنجزات الفنية والأدبية بنى مغلقة على ذاتها، بل هي التعبير الارقى الذي ينبثق ، بحرارته وعنفه ،

عن احتدام عناصر الصراع ، في الواقع ، وتشابكها تشابكاً مدوياً.

والممارسة النقدية في ازدهارها وضمورها ، ترتبط بالواقع ارتباطاً متيناً . ان نموها لا يعود الى مغذيات ذاتية فقط ، كما ان تراجعها لا يكمن تفسيره في ما تختلج به الذات من تشتت اوفقر . للواقع ، اذن ، دور حاسم ، كما يرى غالب هلسا ، في انضاج النشاط النقدي ، او تحويله الى ثرثرة لا وظيفة لها . ان درجة التحضر ، في مجتمع ما ، يدفع بالنقد الى درجة من الفاعلية والاثارة ؛ لذلك فانه يربط ، ربطاً محكماً ، بين النقد والمناخ الحضاري الذي يرافقه حين يقول :

« انه في عصور النهوض التاريخي والازدهار الحضاري التي تتميز بصراع اجتماعي نشط يزدهر النقد الادبي والفني ، وانه يهبط في فترات التدهور [٢١]»

ولا يقف ، في ربطه بين مستوى النقد والمستوى الحضاري ، عند هذا الحد . بل يذهب ابعد من ذلك حين يرى ، وبطريقة لا تخلو من المبالغة ربما ، ان تطور النقد يحدده الصراع السياسي في مرحلة ما ، وفي مجتمع محدد :

« أن موقف السلطة ، وقوة حركة المعارضة لها يحددان الى حد بعيد ازدهار او انطفاء نشاط الحركة النقدية[٢٢]»

وبدافع من هذا الايمان الملتهب يرى غالب هلسا ان للفن دوراً عظيماً في الحياة . انه « اهم وسيلة للمعرفة الانسانية » ذلك لانه يعيد الواقع حتى يتيح لمتلقي الفن ان يدرك واقعه بعمق».

النص ، الواقع والجسد :

صار معروفاً ، الى حد كبير ، ان الابداع لا يتأسس ، فقط ، على معطى واقعي ، بل ينبثق ، في احيان كثيرة ، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو تجاورها آمناً او اكيداً : الحلم والواقع ، الخبرة والذاكرة ، الحنين والتوقع . وهذه العناصر ، في تلاحمها بفعل الابداع ، لا تستسلم لوئام نهائي يجمع بينها . بل تظل ، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما ، قلقة ، متنافرة.

ان طاقة الخيال تلعب دوراً حاسماً في تنظيم عناصر النص، وتنمية اجزائه ، تخفف مما بين الذكرى والتجربة او الحنين والتوقع من فجوة او تضاد . وتمارس عملية صهر هائلة لخزين الذاكرة فتجعله جزءاً من نسيج كلّي . ورغم ذلك فان عمل الذاكرة لا يستهان به في التشكيل الادبي . انها الاناء المحكم الاغلاق الذي يحتفظ بالذكريات طرية حارة . ولا شك في ان هذا السعي المحموم واللهفة لتذاكر ما سنضطر في النهاية الى فقدانه هو « اقوى منابع الفن » كما يقول روزنتال.

كان غالب هلسا يسعى الى تفحص هذا المستوى في ما قرأ من اعمال روائية او شعرية . انه ، دائم البحث عما في النص من حيوية وثراء نابعين لا من مجرد الصياغة الفذة فقط ، بل مما في تلك الاعمال من حياة ضاجة . لقد كان مأخوذاً بالروافد التي تربط بين النص والعالم . وكانت جاذبية النص الادبي ، بالنسبة له ، لا تتأتى من قدرة تشكيلية محض ، او بهاء لغوي اخاذ . ان ما يفتنه في النص احتشاده بالحياة العنيفة الحارة وامتلاؤه بدم التجربة وتوترها .

ويكاد الحاح غالب هلسا على هذا الجانب ان يكون هاجساً مهيمناً ، يعاوده في معظم كتاباته النقدية . انه مطلبه الاثير الذي

لا يكف عن مطاردته في ثنايا النصوص التي يكتب عنها.
ان النص الادبي ، شعراً كان ام رواية ، لا بد ان يصدر عن تجربة عميقة ، تتشكل في هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة وتشظياتها . وفي غياب هذا الشرط فان النص لا يعدو كونه انفصالاً بين القول الادبي ودوافعه . يرى غالب هلسا ان السر في حيوية القصيدة الجاهلية ، مثلاً ، يكمن في ذلك الارتباط بين الشاعر الجاهلي والرصيد الوجداني للبشر الذين يعايشهم. لقد كان الشاعر يعيش

« التجارب الانفعالية للجماعة كواحد منها ، ينغمر في عمق معاناتها وفرحها ، لا كتأمل خارجي يبحث عن موضوع لفنه(٢٦) »

وحتى ولاؤه القبلي لم يكن ولاء خارجياً ، لم يكن يتحدر اليه بحكم الموروث او العادة او المفروض عليه بقوة العرف وبطش التقاليد ، لا بل كان "ولاء" تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسي".
كان هلسا في تتبعه لهذه الوشيجة التي تربط الشاعر الجاهلي بواقعه ، يسعى الى الكشف عن ذلك النسغ الطري ، الدافق بالحياة الذي يشد القصيدة الجاهلية الى هواء العالم وقسوته.
ان الشاعر الجاهلي :

« لم يكن يعاني من الانفصال بين الممارسة اليومية وبين قيمه ومعتقداته . لم يكن شعره الا تعبيراً عن تجربته الذاتية ، وكانت هذه التجربة الذاتية تجسيداً لتجربة الجماعة في عصره وتعبيراً واقعياً عن قيمها وممارستها (٢٨) »

ويبدو لي ان الربط ، بين الشاعر الجاهلي وواقعه ، كان يشكل الصورة التي يراها هلسا نقيضاً للشعر المعاصر ، في بعض

مستوياته التي تؤكد ، في معظم الاحيان ، انفصالها عن حرارة اليومي والمحسوس . لم يكن غالب هلسا يبحث عن ذلك الرباط النموذجي بين الشاعر الجاهلي والحياة العامة الا استدراجاً لتلك الحيوية البعيدة ، لذلك الغياب الذي ما يزال حاضراً ومشعاً . لوضعه في مواجهة الصورة المفككة لمعظم شعرنا المعاصر ، اعني حضوره الغائب الذي جر الشاعر الحديث ، الى عالم من التشابه والامتثال تحوّل فيه الشعر ، في الغالب ، من اخلاقية الابداع الى اخلاقية البضاعة ، من بهاء التجربة المؤلمة الى متطلبات الكذب والزلفى . وصار الشعر ، في معظمه ، يفتقر الى ما يجعل الشعر عملاً خالداً : الصدور عن ارادة حرة ، والاصغاء الى انين العالم بعمق ووعي جميلين.

ان حيوية القصيدة الجاهلية ، كما يرى هلسا ، ما كانت لتتحقق، بذلك المستوى العنيف ، لو لم يكن الشاعر ، آنذاك ، حراً وتلقائياً، لم يكن قد تم اخضاعه :

« ولم يستوعب في جهاز الدولة الكبير الذي يستلب منه حريته ، ويحوله الى مجرد ملحق للجهاز الدعائي للدولة[٢٩]»

وغالب هلسا يتوغل بعيداً ، وبدافع من هذا الافتتان الطاغي بحيوية النص ، في تفحص الشعر الماجن وبتجربة شعرائه . لقد حظى الشعراء المجّان وقصائدهم العابثة بعناية استثنائية منه . فقد كانوا ، باقتناصهم ما في الحياة من شراسة وسرية مبعث اغراء ، لغالب هلسا ، لا يقاوم . كان يرى فيهم اجابة جريئة وصائبة على قضية الادب وصلته بالحياة ، ومسعى لبلورة رؤية جمالية خاصة في الشعر العربي . ولا يتردد ، هلسا ، في القول ان شعرنا العربي الذي عانى من الركود والتدهور سنوات طويلة

لم يستعد نبضه وفاعليته الا على ايدي هؤلاء الشعراء الماجنين واتباعهم وهكذا كان شعر المّجان يشكل ، لدى هلسا ، الصورة البهيّة للشعر الذي يستجيب لنداء الحياة وبشاشتها ازاء شعر آخر تحول ، بفعل تنكره لنداء الذات وتحرق الجسد الى شعر من معدن لادفء فيه ولا جمال، وصار الشاعر لا يعبر الا عن

«مطلقات تقع خارج نطاق الفرد ، فتحول الشعر الى شعر نمطي – اتباعي ، يلتزم بقوالب جاهزة ، ويعالج قضايا لا تتصل بتجربة الشاعر الحقيقية ... الشاعر اصبح ما يريده الآخرون ان يكون ، لا هو ذاته ، واصبح يجد تبريره من خارجه ، من مصادرات الجماعة والدين والسياسة».(٣١)

ولا يتوقف غالب هلسا ، عند هذا الحد ؛ فقوة التجربة ودمها الواقعي يدفعان به بعيداً في تتبع صلة الابداع بالواقع الحي . لقد هيمنت هذه الفكرة عليه هيمنة طاغية حتى بات يحسبها عنصراً اساسياً في نظرية الشعراء المجان ورؤيتهم الجمالية. وقد ذهب به اعجابه بتجربتهم الى حد مبالغ فيه ، حين رأى انهم لم يتجاوزوا ، في رؤيتهم الجمالية ، نقاد عصرهم فقط بل نقاداً معاصرين شديدي التأثير في ثقافتنا المعاصرة مثل طه حسين ، والعقاد ومندور ، والمازني.

ان غالب هلسا يطلق العنان لمعياره هذا لا في حقل الشعر فقط بل يتجاوز ذلك الى القصة القصيرة والرواية ايضاً ، الصلة بالحياة ، ارتباط النص بالواقع الرجف المتحرك ، تلك هي شرارة الحياة التي تحقق رفاهنا الداخلي ، وتعطي لعذابنا معنى ارقى وبدون ذلك لا يعود في النص الادبي ، في رأى غالب هلسا ، ما يبرر وجوده ؛

– فالادب الجيد هو الادب القادر على تحريرنا.

في دراسته لمجموعة محمد خضير القصصية (المملكة السوداء) يسجل هلسا جملة من الملاحظات لعل اهمها صلة النص السردي بالتجربة الحياتية . وهو يربط ، ربطاً متطرفاً كعادته ، بينهما الى الحد الذي يصبحان في طرفين في مزيج لا ينفصل.

يرى غالب هلسا:

« ان غياب التاريخية وعنصر السيرة الذاتية في القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لانها قد تعني غياب جوهر الفن ذاته . وهو التجربة الانسانية[٣٦] »

وغالب هلسا ، في رصده صلة النص بالحياة ، يتخذ من الجسد معياراً يضبط بموجبه تلك الصلة ، او جسراً يتم من خلاله.

– عبور شحنة الحياة وجمرتها الريانة الهائجة الى عتمة اللغة وثناياها الكثيفة . والجسد ، في المنجز الابداعي ، هو نافذة النص على الحياة ، بعنفها الضاري . وهو ، ايضاً النقطة التي يشتبك فيها انسان الحياة بانسان النص.

وجسدية العمل الادبي لا تعدو كونها انشغال النص بالكائن الانساني : رغباته الخفية وحنينه الوحشي . انها دم الحياة حين ينعش اللغة ، ويندفع حاراً مهموماً في ثنايا العمل كله . ولم يكن غالب هلسا ، باهتمامه الملح هذا ، يستجيب لنداء الجسد في الاعمال المعاصرة فقط ، كما ان اهتمامه لم يقف عند الشعراء المجّان وجسدية قصائدهم كما رأينا . لقد كان اهتمامه يوغل في التراث باحثاً عن جذر فلسفي لهذه النزعة الفوّارة بالحياة والرفض للسائد من الثوابت . وهكذا وجد هلسا في فلسفة ابراهيم النظام ربطاً سببياً عميقاً بين حرية الانسان وجسده؛

لأن الانسان هو الكائن الوحيد في هذا الكون الذي « يمتلك حرية الاختيار .. لانه يملك جسداً » ونحن حين نتأمل عبارة النظام التالية :

« ان سبيل كون الروح في هذا البدن على جهة ان البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار ، ولو خلص منه لكانت افعاله على التولد والاضطرار [٣٨] »

فلا نظن ان غالب هلسا ، في عبارته السابقة ، قد ذهب بعيداً عن جوهر عبارة النظام الذي يؤكد على اعتبار الجسد شرطاً تتحقق بمقتضاه في حضوره النصي ، فيضاً حسياً محضاً ، وليس هو افصاحاً عن هوس بالحياة ، او استدعاء لمقموعاتها الراكدة في قاع الروح فحسب . بل هو كما يراه هلسا ، قوة وعي ، وفرادة ، وتغيير . ذلك لان

« التأكيد على الانسان كجسد هو تعبير عن بداية احساس الانسان بنفسه كفرد متمايز عن مطلقات الجماعة – القبيلة البلدة الطبقة .. قادر على ان يشرع لذاته ، وان يكون في موقف البطولة الفردية القادرة ان تحرك العالم ، وان يحس بجسده من خلال استغراق حسي في اللحظة المعاشة [٣٩]»

وهكذا لا يتحدد الجسد بوظيفته الحسية فقط ، بل يغدو محركاً لدور جسيم في حياة المبدع والمجتمع معاً . قوة للتفرد والبطولة والتأثير في حركة الحياة . وهو ، بعد ذلك يبث في لغة النص ونسيجه المشتبك دفئاً وحيوية باهرين . ويجعل منهما مزيجاً شديد التأثير : حرارة الخبرة وجرأة الجسد وحين تتقدم الحياة وخبرتها المحتدمة تتراجع سطوة الذاكرة وراء ذلك الوهج الحياتي الناضج من لغة النص وتشكلاته.

لقد كان لاكتشاف حرية الجسد اثره البارز في ما تضج به قصائد الماضين ، مثلاً ، من نشوة متباهية ، وجرأة عابثة. وفي معالجته لهذه النقطة يشير غالب هلسا الى :

« ان قدراً كبيراً من هذا التباهي وما كان يتصف به من جسارة ووقاحة والذي ما زال حتى الآن يجرح الذوق العام يعود الى الفرحة العارمة لاكتشاف الانسان لجسده ، وللحرية التي اخذ يفرضها على ذلك المجتمع[٤٠] »

ان الربط بين النص والحياة يفصح عن نفسه بجلاء كبير في معظم كتابات غالب هلسا ، فهو يرى ان وميض التجربة الجسدية حين خفت وميضه خفتت معه جذوة اللغة ، وبهت تدريجياً ، عنفوان النص ؛ اذ لم يعد يمتلك « عينين يرى بهما ، ولا يعاني في التعبير عن تجربة حقيقية عاشها » لقد اصبح يعتمد لا جيشان الحياة ودفء المحسوس بل مخزون الذاكرة وركام العام والشائع من الصيغ والاساليب. فالتعبير ، لديه ، قد تحول الى خطوط عامة ، ومجازات لا تستند الا الى العلاقات الذهينة والسفسطة ».

ومن الطريف ان نلاحظ ان دعوة غالب هلسا الى ارتباط النص بنار الحياة تكاد ترتقي الى مستوى الهاجس المهيمن على ما يكتب ؛ان هذه الدعوة لا تقتصر على ممارسته النقدية ، بل تجسيدها الحي في معظم اعماله الروائية ايضاً . وتبدو هذه الفكرة الملحة وكأنها تلم اطراف كتاباته النقدية والابداعية معاً ، وتخفّف مما يبدو علينا ، احياناً من افتقار الى المَناخ الواحد . لذلك كان هلسا

« يستمد مادته الروائية من فضاء الحياة اليومية ، وكان

يستمد من هذا الفضاء لغته الروائية البعيدة ، البعد كله،
عن اللغة القاموسية ، التي لا تخضع الى حرارة الحياة
بل تخضع الحياة الى برودتها المتوارثة[٤٦] »

وهكذا كانت سطوة اليومي على غالب هلسا روائياً وناقداً . سطوة كانت تبحث عن تجلياتها في منجزاته الابداعية وجهوده النقدية على السواء . ولم يكن اليومي او المحسوس خياراً سهلاً او عابراً ، بل كان يضرب بجذوره بعيداً في تربة فكرية وسلوكية حارة قبل ان يأخذ اشكاله وتجسيداته في ابداعه ونقده . لقد كانت رواياته ذاتها :

« تعبيراً عن ضيعة الفرد وحرمانه في وجوده اليومي
المباشر ، وهذا ما جعل اليومي يحتل مكاناً واسعاً في
هذا الروايات [٤٤]»

ورغم الحاح اليومي على وعي غالب هلسا فانه لم يندفع ، بفعل ذلك الالحاح ، الى مطالبة النص الادبي بما يخرج به عن طبيعته الجمالية وعناصره التي تشكل بنيته ومواطن الفاعلية فيه.

لقد بات واضحاً ، لديه ، ومنذ البدء ان الجمالي لا الوثائقي هو ما يستدرجنا الى النص ويحكم صلتنا به . كما ان بهاء النص لا لا يتعارض مع دوره ؛ ان فاعلية نص ما قد تصل الى اكثر مستوياتها اثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقة ، تغيب فيها الصورة المعروفة ليستعاض عنها بالصورة الاخرى : اعني الصورة التي لم نعهدها ، ولم تصالحنا معها الالفة والمسايرة ، تلك الصورة التي تستفز وعينا وكأننا نقف ، للمرة الاولى ، على حقيقتها التي خفيت ، سنوات طويلة ، عنا.

غير ان غالب هلسا يندفع ، احياناً ، الى مدى بعيد في تتبعه للعنصر الواقعي في نسيج النص ومناخاته . فهو يأخذ على

محمد خضير ، مثلاً ، استخداماته الميثولوجية في مجموعته القصصية (المملكة السوداء) . ويرى ان عناصر الموقف الاساسي ، في تلك القصص ، عناصر غير واقعية وحين يتأمل العبارة التالية التي يتحدث فيها محمد خضير عن دوافعه لاختيار هذا المنحى الاسطوري :

« انني على يقين ان امرأة العالم الاسفل هي افضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها مورثات الميثولوجيا العراقية وانماط السلوك الاجتماعي ، بالاضافة الى انها وسط اجتماعي حساس يحتذب اليه اشعاعات الشعور الجماعي ومن ثم يعكسها في جو القصة (٤٦)».

فانه يرى فيها طرحاً لا تاريخياً ويذهب الى القول ان خصوصيات الشعوب لا تنبع من ميثولجوجيتها واساطيرها ، بل من تقدمها الحضاري. ومع ان غالب هلسا قد يبدو محقاً هنا الى حد ما ، غير ان الرؤيا الاسطورية لا تمر ، دائماً ، عبر ضبابها المثيولوجي فوق الواقعة الاجتماعية . كما ان تاريخية الشخوص او الاحداث وتمايزها لا يحتجبان ، باستمرار ، وراء كثافة الاسطورة . ان الاسطورة قد تكون عوناً على ابراز المحتوى الصارم الخفي لواقعة ما ، والكشف عما فيها من رعب وهمجية . فالاسطوري ليس قمعاً للاجتماعي ، بل انتثارة له ، واضاءة جارفة لمخبأته. ان الاسطورة ليست حجراً ملقى في الريح ، بل هي ، ومنذ نشأتها ، جنين يرتبط بالانسان ووضعه الخاص ، وما واجهه من ضغوط طاحنة وهي ، بالتالي تجسيد لخصائصه النفسية . لقد برهنت دائماً :

« على انها متجددة وجديرة بالحياة لأن الخيال البشري يعيد شحنها في كل عصر ، ويخلع عليها ثوباً جديداً ،

ويطبعها بطابعه الزماني والمكاني الخاصين [٤٩] »
ومنذ نشأتها ايضاً ، كان ارتباطها بالادب عميقاً وشديد التعقيد. كانت تحتضن ازدهار الحلم البشري وانكساره على الدوام . حقاً كانت تمثل « التفكير الحلمي للشعب » كما مثل الحلم «اسطورة الفرد ».

ومع ذلك يفصح غالب هلسا عن رؤيته للنص بطريقة حاسمة . ان النص ، بالنسبة له ، هو « نص ادبي وليس وثيقة اجتماعية او اعلاناً سياسياً. كما أن ما يتحدث عنه من مواقف سياسية أو اجتماعية في بعض النصوص انما يطرحها « من زاوية النص » وقد فعل ذلك في اكثر من دراسة له ؛ في مناقشته الرؤيا الاجتماعية مثلاً يأخذ على بعض كتاب القصة القصيرة انهم يسقطون رؤياهم على شخصيات القصة ، ويحركونها كالدمى ، لا يتركون لها ان تنطلق ، في حركتها او نموها او اهوائها ، من وضع اجتماعي او نفسي يخصها وحدها وينبثق عن تكوينها . يقول هلسا ان

> « الحديث والشرح نيابة عن الشخصيات وبلسان غير لسانهم ، ومن ثم وضع الشروح والتبريرات هي بعض الاثار السلبية لتلك الرؤية الاجتماعية الساذجة المتعالية على الواقع [٥٣]»

قوة الوعي وبراءة اللعب :

لم يكن غالب هلسا روائياً فحسب ، كما ان ابداعه الروائي لم ينهض على ثقافة ادبية محض . لقد كان انساناً يعذبه وعي حاد بالواقع وادراك مرير لتناقضاته المخيفة . لذلك ليست الكتابة ، بالنسبة له ، مجرد اشتباك مع اللغة ، او مغامرة بريئة مع شطحاتها الصافية ، بل كانت صورة لوعيه المعذب ، وتجسيداً لمواقفه الفاعلة في الحياة ومواجهة ضغوطها ، رغم ما في مظهره من وداعة وحزن عجيبين . لقد كان غالب هلسا :

« شخصاً لا يوحي منظره الهادىء واسلوبه الرخو في الحديث ، انه يضمر في اعماقه ناراً متأججة من المشاعر العنيفة الحادة ، والتي لم تكن تعلن عن نفسها الا في بعض كتاباته ومواقفه الحياتية [٥٤]»

وكان يمكن لهذا الميراث من السلوك ازاء الواقع ان يؤثر على جوانب كثيرة من مسلكه النقدي : ان يرجح ، بطريقة صارمة ، نضالية النص الادبي على جماليته ، وان يجعل من موقف المبدع، من الحياة ، اساساً للحكم على قيمة النص وجدارته بالتسمية . غير ان غالب هلسا يميل الى التأكيد بان الادب الجيد لا يمكن وصفه بالرجعية السياسية او التخلف الاجتماعي، اي ان جودة الابداع كفيلة بوضع هذا الادب ، بغض النظر عن موقفه الايدلوجي ، في صف التقدم .

ويكشف ، بعبارة اكثر جرأة ، عن ايمانه هذا ، حين يقول :

« مهما كانت ثورية الكاتب والتزامه باكثر قضايا العصر تقدماً في المجالين السياسي والاجتماعي فان كل ادب رديء بمقاييس الفن البحته هو فن رجعي ، معاد للانسان ، معاد للتقدم [٥٧]»

اي ان الفن المنجز بطريقة رديئة هو ، في تصوره ، فن رجعي ، بغض النظر عن موقف صاحبه من الانسان واحلامه في الحياة ، ان الرداءة الفنية تصبح ، هنا ، رداءة في الفكر ويشاعة في المواقف:

ومع ان ايمان غالب هلسا بذلك لا يمكن زعزعته ، الا ان لتاريخ الابداع ، عربياً وعالمياً ، شهادة مغايرة . من الممكن ، تماماً ، ان يكون نص ما ، على مستوى اللغة والصياغة ، محكماً ، ثرياً فائق الشفافية . لكنه ، في الوقت ذاته ، مشحون برؤيا خانقة ومعادية للانسان . كما ان العكس ممكن ايضاً . والامثلة على ذلك متوفرة على نطاق واسع وشديد الوضوح.

ربما كان ت.س اليوت احد الامثلة الساطعة على تمزق النص بين قوتين متنافرتين : قوة الشكل وتخلف الرؤيا . ان اليوت الذي كان يشير الى نفسه باستمرار بانه ملكي في السياسة وكاثوليكي في الدين ، وكلاسيكي في الادب لم تتجسد رؤياه بعناصرها المتزمنة هذه ، في نص متخلف جمالياً . لقد كانت نصوصه الشعرية تفتح افقاً جديداً ، في القول الشعري ، وتضع ، موضع التطبيق ، اجتهادات شعرية مرموقة مع انه كان يندفع ، في طريقه الشعري، بقوة روحية وفكرية محافظة . كما ان قصائد اليوت ذاتها لم تكن بمنجاة من ذلك التناقض الذي كان يعتمل داخل اليوت مفكراً مبدعاً.

لذلك فان الربط ، ربطاً آلياً ، بين المنجز الابداعي وتقدمية الموقف لاسند كبيراً له في عالم الابداع الفني . وهو يقوم على فكرة خطيرة ، رغم انسانيتها الفائقة ، كل مبدع متميز هو تقدمي بالضرورة ، كما ان النص المخفق ، على المستوى الجمالي ، هو نص معاد للانسان . وربما كان موقف غالب هلسا

هذا يعود ، في الكثير من عناصره ، الى رؤياه الفكرية الواثقة ومزاجه المتفائل.

الابداع والمكابدة :

مع ان غالب هلسا كان ينكر ، في الكثير من كتاباته ، المطابقة الفوتغرافية بين النص ومحفزاته الواقعية الا انه كان ، من جانب آخر ، لا ينظر الى النص الابداعي على انه ابداع محض ، يتحدر من موهبة سيالة ويتصف بالعفوية.

لم يكن النص ، بالنسبة له ، استجابة تلقائية للتجربة او فورة الهزة الاولى امام الشيء او الفكرة او الواقعة . لذلك فهو يرفض بصرامة ، مقولة المطبوع والمصنوع في الشعر العربي . ان النص المصنوع ، في رأيه ، هو الذي يستند الى معاناة الكاتب في خلقه والمكابدة في تجسيده. ويرى ، ايضاً ، ان التمييز بين شعر وشعر ما هو الاخلط مضحك بين فن حقيقي « يصدر عن معاناة » ويهدف الى ايصال تجربة الفنان الى المتلقي » وبين الزيف الذي يتحول فيه العمل الفني الى صياغات ذهنية. ويحاول الناقد تفسير هذه الثنائية : الطبع والصنعة في الابداع العربي . وبحماسة تعلي من شأن الكد والمعاناة مقابل الالهام الطاغي يفسر غالب هلسا تلك الثنائية بوجود عقليتين متباينتين تبايناً حاداً :

> « عقلية اقطاعية ترى في كل ابداعات الانسان الهاماً مسبقاً ، وتوجيهاً الهياً قبلياً وترى ان كل جهد انساني هو ابتذال (٦٣)»

اي أنّ هناك ، في رأي هلسا ، نمطين من الافعال ، يضم الاول منهما افعالاً « موهوبة من الله » لا تحتاج الى تعليم مثل

الفروسية والكرم والشعر والشجاعة . اما النمط الثاني فيشتمل على « افعال هابطة » هي نتاج العمل الانساني كالزراعة والتجارة والكتابة والموسيقى والغناء.

ولا يشترط غالب هلسا ، في النص ، المكابدة الحقيقية فقط ، بل يذهب ، في ذلك ، مذهباً بعيداً . ان النص الادبي ، والروائي منه بشكل خاص ، لا يكون مقنعاً الا اذا استند لا الى مجرد الخبرة الحياتية او الانخراط في توترها فقط ، بل يتجاوز ذلك الى ما يرتبط بالتجربة من حقائق تغذّي احساس الكاتب بموضوعه الذي يتحدث عنه ، ويضاعف من التحامه به التحاماً خاصاً : لا يقوم على العاطفة الفياضة وحدها ، بل ينهض ، ايضاً ، على استعياب مقنع لارتباطات الموضوع وحقائقه.

يأخذ هلسا على الكتابة عن الحرب ، في ادبنا الحديث ، ما فيها من سذاجة واوهام ، ويرى ان الكاتب حين يعجز عن فهم التعقيد الحضاري للمعركة فان لذلك دلالة خطيرة ، فهو « شاهد عصره » كما يفترض ، «والقوة الروحية » التي تصوغ عقل الشعب ووجدانه مرة اخرى . خاصة وان الحروب الحديثة ما عادت من الامور التي يصعب التعرف على طبيعتها او ادراك دوافعها ثم ينتهي بنا الى هذا السؤال الدال :

> « الا ترون معي ، بعد هذا كله ، انه قد آن الاوان لان يتخلص الاديب العربي من غفلته ومن ترهله العقلي وان يطالع الواقع بعين يقظة ، عارفة [٦٩]»

وسائل الافضاء النقدي :

مع ان غالب هلسا لم يكن يملك ، في ما كتب من نقد ، اطاراً منهجياً متماسكاً على الدوام ، الا ان له ، في تعبيره عن نشاطاته النقدية المتعددة ، جملة من الوسائل للافضاء بمكنونه

النقـدي . وتكاد هذه الوسـائل ان ترقى ، فـيمـا يتـعلق ، بـغـالب هلسا تحديداً ، الى مستوى التقنيات الخاصة به ، تقينات تتكرر، باستمرار في ثنايا جهوده النقدية.

كثيـراً ما يدخل هلسا الى النص المنقـود بهـاجس الروائي مدفوعاً بحمى الخلق ودفء اللغة . ولا يمثل اندفاعه هذا مجرد تطرية للغتـه النقـدية فـحسب ، بل مـحاولة لتـجسـيد عـالم النص وملامسة ما فيه من سحر وحيوية.

في تحليله معلقة امرىء القيس ، مثلاً ، لا يكتفي غالب هلسا بلغة نقدية ريّانه ، بل يلجأ الى استنفار الروائي فيه واستـخدام قـدرته على السـرد وبناء الاجـواء ، وتنمـيـة الـحدث وصـولاً الى كوامن النص . لنتأمل ، مثلاً ، عبارته التالية :

« اعطي مـثـالاً مطولاً وهـو اعـادة حكاية مـعلقـة امـرىء القـيس بلغـة عـصـرية .. وسـوف اضـيـف اليـهـا بـعض التفصيلات التي كان الشاعر يفترض ان سامع قصيدته ملماً (كذا) بها الى حد انه لا يكلف نفسه بذكرها ... كما لجأت الى استعمال الخيال في تصور الاماكن وفي الحوار الذي يجرى في المعلقة [٧٠]»

انهـا لا تكشف عن الناقـد الكامن في غـالب هلسـا ، بل عن الروائي فيه . اي ان حركة الروائي ، هنا اشد وضوحاً من فكر الناقـد او رؤيتـه . لقـد تحـول نص المـعلقـة بين يديه الى تـجـربة جـديدة ، خـرجت من اطار النص الشـعـري لتصـبـح من حـصـة الرواية . اي ان الناقد قد انتقل بها من الشعري الى السـردي ، من خلال جملة من حيل السرد الروائي . فهو :

* اولاً ، يروي حكاية المعلقة ثانية ، اي انه ، هنا يمارس نشاطاً سردياً وبلغته هو.

* ويضيف اليها ، ثانياً ، بعض التفصيلات التي لم يذكرها الشاعر الاول لدلالة السياق عليها.
* اما ثالثاً ، فان الناقد يلجأ الى « استعمال الخيال » ليستعين به على تصور الحوار والامكنة . اي ان الخيال ، هنا ، لا يستدرج لغاية مجازية تفعل فعلها ، بهاجس غنائي او شعري، داخل اللغة . بل ينهض ببناء تخيلي لمكان روائي . ويستجمع شذرات حوار سردي ايضاً.
* وهكذا يستخدم غالب هلسا ، في تحليله معلقة امرىء القيس، اسلحة الروائي وعدته للكشف عما تحت المعلقة من امكانات سردية غافية ، وصولاً الى مافي النص من ثراء حسي ووجداني.

وهو حين يشير الى خصائص القصيدة فان اشارته تقترض مصطلحاتها من مخزون النقد الروائي ومفاهيمه ، ولا تبحث عن مرجعياتها بين الشعراء بل بين كتاب الرواية. انه يشير الى « عملية التداعي » باعتبارها « الرابط الاساسي بين اجزاء القصيدة » ويحيلنا الى جيمس جويس وروايته « يولسس » للتدليل على تشابه الرواية والقصيدة في غياب « صلات الوصل » التي تربط بين عناصر التداعي فيها.

ان غالب هلسا ، في تحليله هذا ، يقوم بتقطيع القصيدة ، وعنونة اجزائها ، بعد ان يحول نيسجها الشعري الى مناخات سردية تشتمل على عناصر روائية مثل : المونولوج الداخلي ، المنظر الجانبي ، التذكر ، الحوار ، التداعي ، الوصف ...

اضافة الى ذلك فان اقتراب غالب هلسا من عالم الرواية لا يتوقف عند حدود المصطلح فقط. بل يتجاوز ذلك الى لغته التي يتحدث بها عن القصيدة ؛ فهي لغة تنتقل ، عبر نبرتها الكثيفة

الجياشة ، بالبناء الشعري الى اجواء السرد بحيوية وجاذبية. في حديثه ، عن المقطع الاول من القصيدة ، مثلاً ، نقرأ:

« عند انتهاء المنحنى الرملي توقفت ركابنا ، بدت لنا اثار شاحبة لمضارب قوم سكنوا هنا يوماً ثم ارتحلوا : الحفرة المنخفضة التي كانت توقد فيها النار ، تحيطها دائرة سوداء من الطين الجاف المحروق . مساحات قد سويت واصبحت صلبة قد اعدت لنوم النساء ... يغطي المكان نسيج رقيق من الرمال جاءت بها ريح الجنوب ، وازالت بعضا ريح الشمال الجافة الباردة ... يتناثر في المكان بعر الارام صغيراً كروياً ، اسمر كأنه حبات الفلفل الاسود (٧٣)»

ان نزوع غالب هلسا الى اضاءة مادته المدروسة كثيراً ما يدفعه الى نزع غلافها التشكيلي وجعل القارىء قادراً على متابعتها. انه ينحو ، باستمرار ، الى عرض النص ، وتفسيره واصدار حكم بالقيمة عليه.

لا شك ان النقد الحديث ، رغم نزعته الوصفية ، لا يجافي المعيار مجافاة قاطعة . ان في الصميم منه ، ووراء اكثر مظاهرة حيادية يكمن مؤشر ما على معيار من نوع ما . والنقد الجيد لا بد ان يربطه بالقيمة رابطة ما . غير ان نزعة غالب هلسا الى الحكم بقيمة النص ، تبلغ ، احياناً ، مستوى مبالغاً فيه.

يتجه نقد غالب هلسا ، او هكذا يبدو ، الى قارىء لا يستطيع النزول الى ماء النص بمفرده ؛ لذلك قد يبالغ ، احياناً ، في استعداده لمساعدة هذا النمط من القراء.

ان الكثير من جهوده النقدية تجسد اخلاصه النقدي والفكري

، تؤكد سعية الشاق بحثاً عن سحر النص وقوته الكامنه . غير ان هذا النقد يقع ، احياناً ، ضحية نبرة تبشيرية ممعنة في الثقة ، او لهجة ايدلوجية مستحكمة . ان عمق كتاباته لا يصلنا صافياً واليفاً باستمرار ، فكتاباته النقدية تتحول ، في بعض الاحيان ، الى حجاج فكري يتخلى فيه الناقد عن لغته العميقة المدربة لتحل محلها نبرة الخطاب السياسي ، ويصبح منطق المحاضرة ، لا مناخ الحوار ، هو الشاغل والمحرك. ان غالب هلسا حين يناقش الوعي السياسي لوليد مسعود نكاد نتخيل انفسنا امام خطبة ايدلوجية ملتهبة :

« انني عاجز عن التوفيق بين اراء وليد الليبرالية ، التي لا تريد قسر التطوير الاجتماعي ، وبين التزامه الكفاح المسلح.

هل يعتقد الكاتب ان الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي الى قيام مجتمع ليبرالي ، تقف على قمته طبقة من المقاولين واولاد العائلات الارستقراطية [٧٦] »

واسلوب الجدل السياسي هذا يمكن العثور عليه في معظم كتاباته النقدية : نقاش ذهني ، منطقي تهيمن عليه الحماسة السياسية. ان المقالة تنمو ، لدى هلسا ، بطريقة التساؤلات التي تلم شتات الموضوع ، ملخصة ما فات من اجزائها ، او ممهدة لمايجيء منها . وهكذا يحس القارىء ان الدرس النقدي ، لا الممارسة النقدية ، هو ما يواجهه في العبارة السابقة وامثالها .

ولغالب هلسا ، في الافصاح عن موقفه النقدي ، نزوع واضح الى المقارنه . ان الكثير من دراساته ، عن الرواية ، لا يخلو من اشارة الى مرجع خارجي يرى انه يمنح تحليلاته او احكامه النقدية حرارة الواقعة الملموسة او المثل الحي . حين يحلل

رواية « اللعبة » ليوسف الصائغ فانه يقارنها بروايتين لفيليب روث . ولا تسعى هذه المقارنه الى الكشف عما يربط بين هذه الروايات الثلاث من اواصر بنائية ، وتشابه في تقنيات السرد مثلاً. ان ما تهدف اليه هو موقف الكابتن من العلاقة الزوجية. كما ان الغاية ليست جمالية محضاً . انه يلجأ الى هذه المقارنة حتى يجعل رؤيته لرواية يوسف الصائغ "أكثر وضوحاً ويتحدث عن رافع بطل الرواية الذي يحاول دفع زوجته الى الخيانة ، لان خيانتها تجعلها « امرأة مرغوبة الى اقصى حد » وتتمثل لذته الكبرى في ان يعيش « مخاطرة السعي الى امتلاكها من جديد » . والناقد يحيلنا ، في الهامش ، الى رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست لنقف على تشابه واضح بين رافع وسوان الذي كان جنونه « بالمرأة التي يحبها هو شعوره انه لا يملكها ».

وحين يقوم غالب هلسا بتحليل شخصية المومس الفاضلة ، في الرواية العربية ، فانه لا يتوقف عند الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مثلاً ، بل يتحرى ، فوق ذلك ، عناصر التأثير وصلات الشبه بين الرواية العربية والاجنبية. ان شخصية المومس الفاضلة تمثل ، في ادب ديستويفسكي ، كما يرى هلسا

> « اقصى مجد المرأة بجمالها الباذخ واعتدادها واحساسها الفائق بالكرامة وقدرتها ان تمنح نفسها وتتخد القرار بالنسبة لحياتها ».

لكن هذه الشخصية ،في الادب الروائي العربي ، ليست اكثر من « حلم يقظة مراهق » كما انها لا تعبر الا عن « الاحلام البائسة وعن دناءة البرجوازية العربية ».

وليس الموضوع ، وحده ، هو الدافع الى المقارنة دائماً، بل ان هلسا يلجأ ، احياناً ، اليها للكشف عن التشابهات البنائية او الاسلوبية، انه يتجاوز القيمة الموضوعية ، لتلامس المقارنة جسد النصوص وملامحها الحسية في اللغة او البناء . كان يرى في همنغوي ، على سبيل المثال ، ملهماً لجيل الشباب من كتاب مصر . كما ان تأثرهم باسلوبه الخاص قد ادى الى انتزاعهم من الرخاوة الرومانسية . لقد كان اسلوب همنغواي التلغرافي ، الجاف ، الخالي من التزويق ، وحواره المقتضب الذي يوحي باكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفي وفجاجة البتسيطات النظرية ».

وهكذا مثلت المقارنة احدى الوسائل الهامة التي كان غالب هلسا يكثر من اللجوء اليها للافصاح عن مواقفه النقدية وتعميق احساسنا بها.

النقد في مواجهة الخديعة :

لقد كان غالب هلسا ، في نقده وابداعه ، تجسيداً لتلك الملكة المقلقة التي تشتمل على نوع من التنافر الخصب بين قطبين متضادين رغم ما يبدو عليهما ، في الظاهر ، من وئام كبير. وقد كان نقده ، رغم افتقاره الى التجانس في بعض الاحيان ، مثلاً شديد الوضوح على ذلك العذاب العظيم الذي يعانيه كي يعبر عن ذاته ، ناقداً وانساناً ، ازاء الحياة وما خلفته في الروح من تصدعات كانت مصدراً لابداعه ونقده معاً.

وفي كل الحالات ، لم يكن النقد ، بالنسبة له ، افضاء بموقف جمالي محض ، كما انه كان يقاوم ، بعنف والم الوقوع تماماً في

دائرة الصخب الايدلوجي وكمائنه المبثوثة . مع ان هذا الهدف لم يكن هيناً او بهيجاً على ايه حال.

لقد حاول غالب هلسا ، في ما كتب من نقد ورواية ، ان يعبر بصدق وصفاء مؤلمين عما يحيط به ، وبنا جميعاً ، من رعب كاسح ، وما يهدد ايامنا ونصوصنا وافكارنا من جبن وخديعة.

١٩٩٢/١٢/١٠
صنعاء

ثلاثة وجوه

لغالب هلسا روائياً

ادوار الخراط

من المعروف ان لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي :

١ - الخماسين/ دارالثقافة الجديدة/ القاهرة ١٩٧٥.
٢ - الضحك/ دارالعودة/ بيروت ١٩٧٩ ؟ دون تاريخ.
٣ - السؤال/ ابن رشد الفارابي/ بيروت ١٩٧٩.
٤ - البكاء على الاطلال/ ابن خلدون / بيروت ١٩٨٠.
٥ - ثلاثة وجوه لبغداد/ آفاق للدراسات والنشر/ قبرص ١٩٨٤ طبعة اولى / نجمة الرباط ١٩٩٢ طبعة ثانية .
٦ - سلطانة/ دار الحقائق/ بيروت ١٩٨٧.
٧ - الروائيون/ الزاوية /دمشق ١٩٨٨.

والعالم الروائي عند غالب هلسا عالم واحد ، متنوع المناهل وله عمق ، لكنه محدد ، متواتر القسمات ومتساوي الشخصيات ، يدور أساساً حول شخصية الراوي الذي تأتينا أحياناً بضمير المتكلم ، أو احياناً أخرى بضمير الفرد الغائب الذي يتبدى سريعاً على انه قوى الفرد ، ومركزي ، وينبثق العالم الروائي منه ، وهو أساساً قناع شفيف حينا وسافر احيانا لشخصية الكاتب نفسه بل انه يتخذ اسمه صريحاً ، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه.

ويمكن من بين اختيارات عدة ، ان اقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية ، هي دون أولويات ، اولاً العمل

السياسي السرى الثوري غالباً نشاهد وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانياً التورط الشبقي وما يسبقه ويصحبه ويعقبه من مناورات غرامية او انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والاشباع سواء ، ثالثاً واخيراً ذلك اللبس ، واختلاط الهويات ، والحيرة والهزيمة في النهاية .

غالب كاتباً وشخصية روائية ، سواء، هو ابن وفى وقادر على الافصاح ، لتلك الحقبه التي زلزلت البلاد العربية جميعاً تقريباً ، من اواخر الأربعينات حتى أواخر الثمانينات ، حقبة الأمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة .حقبة التفتح – لا الانفتاح – على مبادىء عريضة تكاد تكون لا نهائية من العمل والاقبال على الحياة والعكوف على ارساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات ثم الضربة الساحقة في ١٩٦٧ و الانهيار ، والهزيمة في اكثر من ميدان واهممها ان لم يكن أجلاها ميدان الروح الجماعية ان صح هذا التعبير ،ثم الانكسار، التشتت والصراعات الداخلية في الوطن وفي النفس سواء السقوط والتبعية ثم الجهد الدائب الموصول حتى الأن نحو لم الشعث ، والنهوض والمواجهة. غالب ابن بار لهذه الحقبة كلها، سواء على الصعيد الشخصي أو على الصعيد النصي .

* * *

اتخذت "ثلاثة وجهوه لبغداد" موضوعاً رئيسياً لهذه المقالة الموجزه عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً ، لا لمجرد انها رواية بديعة وممثلة لعالم غالب هلسا الروائي فقط ، بل لانها تكاد تكون من حيث البناء و الاتساق الروائي ، اكمل كتبه . ولا اعني بالاتساق الروائي ذلك الإحكام التقليدي من الصنعة الروائية او

تجويد التقنيات المطروقة في الرواية الواقعية حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار ، وتفرش المقدمات والمشوقات للقارىء من البداية على نحو يرضي فضول القارىء ويريحه ويسلمه الى نوم هنيء ، تلك طريقة في العمل الروائي أظنها قد استنفذت امكانياتها ، ومن الممكن الأن ان يخرج الروائي على كل هذه المواضعات أو بعضها ، ويبقى مع ذلك في عمله هذا الاتساق الذي يسرى في جسد النص مضمراً او في مستوى ثان من مستويات الدلالة.

غالب هلسا ، روائياً ، يختص بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة، على أن يخلقها او يعيد خلقها بكل تفصيلاتها ، ايحاء وحضوراً ، القيمة الروائية هنا صاحية كل الصحو ، لاقطة لدقائق هي على صغرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجي والداخلي على السواء تجعل دماء الحياة تتدفق لا من الاجسام النسائية ، مثلاً بل حتى في الثياب والاثاث ، والجو النفسي او الطبيعي معاً - عالمه الروائي يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على خطوط هي عادة مطردة على سننها على مسارات يتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية محركة الا في شخصية الراوي نفسه ، تتشعب هذه المسارات كلا على حدة ، تقريباً لكي تنتهي الى لانهاية ،اي تصب في بقاع تظل مفتوحة للامكانات ، دون خواتيم مغلقة أو "حلول" مشبعة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا. اما "ثلاثة وجوه لبغداد" فلعل فيها اتساعاً اكبر، او تراسلاً وتناغماً بين مقومات البناء الروائي اكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا . ولعل ذلك يرجع الى قصرها ووجازتها النسبية مما اتاح لها تملكا لمقوماتها لعله تراخى او انساب على سجية أخرى ، في الروايات

الطويلة . اذا سلمنا بأن غالب هلسا انما كتب نصاً روائيا واحداً، فأن عالمه النصي وثيق الصلة بالعالم الذي عاشة الروائي ، من غير ان يكونا متطابقين ، ليست فقط تطابق الاحداث والشخوص بل بما هو اكثر من ذلك ، ليست هناك سلطة للواقع المناسب على النص المكتوب بكل حياته ولكل سياقه ، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن ان يسمى ، بمعنى ما ، التطابق .

ما ان يصبح العالم نصاً حتى يتكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستلهم منه حتى ان صحت هذه العبارة . ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال او الاستفاضة ، سواء) بل بفعل العمل الروائي كله اولاً ، ثم بالموقع النصي داخل نصوص اخرى للكاتب نفسه مما يضفي عليه دلالة خاصة واخرى وليس العمد الروائي هنا، بحال ، مرادفاً للتدبر او التعمد او القصدية السافرة بل قد يأتي عن عمد خفي حتى عن الكاتب نفسه يدور او يجوس في خبايا طبقة تقع تحت (الوعي ان صحت طبوغرافيا طبقات الوعى التي هي أساسا دينامية و متقلبة وليست ستاتيكية او جيولوجية) (الظلام المكان الغريب ، ليلا ذلك يبدوكانه يحدث خارج سياق هذا العالم . جعله جدياً كالطقوس ، كحركة الافلاك في فراغ رمادي. اليس في هذا بالضبط قوة النص ومغايرته؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن اوقع اثراً في داخل النص من الواقع . من هنا فان احد الوجوه الرئيسية في هذا العالم النصي هو وجه العمل اليساري الثورى - السرى غالباً والعلني أحياناً - وما يلحق به على نحو حتمي من عالم السجون السفلى ومايجري عليه من عمليات قمع وقهر جسماني او معنوى" لم يستعدها بالتوتر الزمني .. بل كان يستحضرها كمشاهد يتأملها ، ويعيد استرجاعها الى حد تعذيب

الذات" ، ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٦ هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائي كله لغالب هلسا ، وليس فقط ما يحدث في هذه الرواية بالذات .

ان تعذيب الذات هنا ركز على التعذيب الذي توقعه اجهزة القمع على غالب الروائي وغالب المروي في وقت معاً .في هذا العالم – كما نعرف – تختلط امشاج المساجين – كلهم مظاليم وكلهم يردون على التعذيب بالتعذيب : السياسيين الذي يصمدون في السجن ثم تنشق في ارواحهم من صدوع في الخارج والجنائيون او مجرمو القانون العادي الذين يغتصبون ضحاياهم في السجن اغتصابا جنسياً او معنوياً، وكأنما هؤلاء الضحايا انفسهم مشاركين بدورهم في عمل الاغتصاب ، متواطئين مع غاصبيهم . وكأنما الفريسة تدبر بل تستدعي عملية الافتراس. "نظرة الصبى كانت نافذة ، وقحة ضاحكة . ولكن شيئاً ما انيناً ، فيه استغاثة نفذ منها الى غالب .. فتنة غريبة تلبس الوجه ، شيء ما من انحناء الرأس والعينين المسبلتين .. ثم تلك الحركة السريعة برأسه الى الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائي.. الصبى ينوح جنسياً وعنفاً" .. ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٨ و ١٩. فهذا الصبى السجين المشبوه الذي لعله ينقل الى السجانين أخبار زملائه وقرنائه المسجونين ، ضحية بلا شك القهر ولكنه يرد على القهر بما عنده من اسلحة الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه .

وفي مشهد مروع ومقزز ويكاد يشفى على الجرويتسك" اذ يبتعث النص عملية اغتصاب جنسي في داخل سجن الترحيلات "كانت عيناه مسبلتين وقد بدا انفه وشفتاه رقيقتين ، مشحونتين بحزن انثوي ، خاضع كان (الصبى)

كامرأة ، تعيش حزنها في ظل حاميها». ثلاثة وجوه - لبغداد ص ٩٢ وكأنما شبق السجن ايضا سجن الشبق .يظل عالم السجن مستحوذا على نص غالب هلسا حتى روايته الاخيرة "الروائيون" التي تستهل .شعر مصطفى بوطأة الصمت .. رصيف الصمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسي .. "الروائيون" ص ٣ وكأنما السجن هو الرد الذي يكون حتميا على العمل السياسي الثوري ، فما اندر ما نجد في هذا العالم النصي مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار . اليس في هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الاخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة ؟

وتتخلل العمل الروائي كله عند غالب مشاهد العمل السياسي والثورى ، وتحليلات للاوضاع السياسية والطبقية لا في البلاد العربية فحسب بل على الصعيد العالمي ، وهو يورد هذه التنظيرات في حوادث يتراوح توفيقه في ايهامنا بأنها مقنعة ، كانه لا يهتم حقا بأن تتشبك عناصر الإيهام فيها ، أو كأن الروائي يقبل نتوءها عن جسد النص - هل هو نتوء حقاً؟ .

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الروائي لغالب هلسا . كما لا يخفى ، هو هذا الهم - بل هذا الهوس بالشبق ، او بالايروطيقية .

ازعم ان الشبق عند غالب ليس بهيجا او فرحاً، بل ليس تحققاً ، الا على سبيل الاستثناء من القاعدة .اما القاعدة فهي من تصوري مما يمكن أن أسميه ضد الشبق .ANT. EROTISM وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الايروطيقي

لكي يدحض ، الايروطقية .كي يصل الى ضدها الخذلان ، والفشل والسقوط .
كأن في هذا المسعى ما يتساوق ويتراسل مع المشهد السياسي نفسه من الامل الى الحبوط ، من التوهج والتشوق الى القتامة وما يشارف اليأس وان كان لا يتردى تماما من هويته . (ويكفي ان ننظر بسرعة الى آخر ما نشره غالب المشهد الاخير في الروائيون – وهو مشهد منبيء ومتنبىء معا – بعد حوار قصير متشنج نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال بانهامتاحة ومذلة باختيارها او برغمها ، فوجيء ايهاب انه استعاد رجولته ، قالت زينب وهي تنهض من تحته : أنا سعيدة جدا اما ايهاب – اليس قناعا آخر لغالب ؟ : فقد وضع حبتين سينايد في فمه وشرب كأس البراندي حتى آخره . عندما عادت زينب من الحمام ادركت من النظرة الاولى أنه ميت". (الروائيون ص ٣٩١) .
لم يكن موت ايهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق او غاية الشبق ، الموت الذي يكون صوفياً، بل هو موت اليأس ، كأنه نفض يديه من اللعبة كلها بعد ان شرب كأس حياته – كما عرفها – "حتى الأخر" .في تلك النشوة كانت عربدة جنسية وقحة تتجلى) ثلاثة وجوه لبغداد ص ٨٤.

"... اللقاء الجسدي لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما ، اذ يصبح كل منهما باحثا مستجدياً لمتعة الخاصة يرى في الآخر مجرد وسيلة "ص ٦٩ " أحسست .. بجسدها يندفع بقوة نحوى وهي تطلق همهمات مختنقة ثم يرتخي فيها كل

شيء "ويموت" لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس مباشر العلاقة هنا دائما شيء آخر : المشاهد الشبقية كهدف الى بحث او تساؤل او تقرير ، او شوق لا جسدي في اصفى الاحوال (أشرت الى العلاقة القوية بين القهر والجنس في سياق نتيجة الحبس، وهي علاقة تتصاعد الى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب ، وارتباط العدوان والامتهان القمعي بالجنس ، الجنس هنا مقترن بالتعذيب او التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الاحوال . نتيجة الزجاجة المهشمة العنق التي تدفع في مؤخرات الرجال لاذلالهم وحملهم على الاعتراف ، نتيجة متكررة ، ومع النساء يستعملون زجاجا غير مهشم حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهن (ص ١٦٠ ثلاثة وجوه لبغداد) ٤٩ .

وحتى من مشهد الحفلة:« هل يضعونها الأن في احدى تلك الحجرات ، ويضعون عصبة على عينيها ، وكمامة على فمها ؟ هي ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والمحتلفون من الرجال واحداً اثر الآخر ؟ .. ثم سيفكون العصابة والكمامة ويضعونها بين يديه : تفضل استاذ لبيتك .زوجتك». ومن الخصائص التي تميز الفعل الجنسي عند غالب البذاءة، والحماقة ، والشواهد على ذلك على طول عمله الروائي ، اكثر من ان تحصى (انظر مثلاً في ثلاثة وجوه لبغداد صفحات ١٥٠ ومن اوضح الفقرات على "ضد الشبقية" ذلك المشهد من صفحة ١٨٤ من ثلاثة وجوه لبغداد "احاول ابعادها عني ولكن تشبثها بي يزداد . أحسست بها تطوقني بيدين يستحيل الفكاك منها ...». ولعل من تفريعات الحسية في هذا النص عكوفه على صنوف الطعام وهمة المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته ، وما زلت ازعم ان

هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به الى الاستخفاء ، تحت قناع الاقبال والحفاوة بالطعوم والمآكل "اصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية "ثلاثة وجوه لبغداد صفحة ٥٠.

ومع ان هذه العبارة جاءت في معرض سرد لحكاية أو مشهد من حكاية، فلعلها في ظني تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كله ، أي معضلة الشبق في هذه الحسية العامة التي تندرج تحتها الايروطيقية ، شبق الطعام والتلمظ به منشرحاً عن وضع ثنائي ازدواجي بين القبول والانكار في وقت معاً، بين العكوف والعزوف في ان معا ، سواء في الجنس أو في الأكل وفي الشرب .

"كنت في البداية اتناول عشائي في مطعم بساحة الطبقجلي يقدم المشويات لحم الغنم المشوي ، كلاوي ، كبدة ، قلوب غنم ص ١١٢ ثلاثة وجوه لبغداد." دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة الى الخلوة التي تدور فيها العمليات الأولية ، التي تحول المواد الى وظائف. هنا في المطبخ تتعلم صنع الاشياء، تحطم القشرة الصلبة لعالم اهم "ص ١٤٢. هنا يرتفع الروائي بالمطبخ الي مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريباً. ولكن يعود هذا الراوي المروى ليقول : "قلت لها مشتاق لك جدا جدا . ولم اكن صادقاً ، فشوقي الى الطعام كان اكبر ...كنت أكل بشهية هائلة ولكن لا أحس للأكل طعماً "ص ١٧٧. (هذه تأويلات لها ما يساندها في النص وقد تتاح لهذا النصِ تأويلات أخرى ، ان كان لابد من التأويل لتعميق تذوق العمل الروائي وادراكه معاً، لكن اظن انه مما يفرض نفسه على القارىء فرضاً ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائي وهو ما أسميه لَبْس الهوية والحيرة ، والاختلاط ، وهي التي تنتهي ، كما رأينا في نهاية

"الروائيون" بأختيار الموت (ومع ان هذا الوضع الروائي الذي يترتب – كما هو واضح – عن الوضع السياسي الاجتماعي الثقافي في الوطن العربي ، فانني لا اخطيء قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله ، وبين موقف غالب هلسا المواطن الانسان الرجل الذي لم يتردد يوماً في الانخراط بقوة طيلة حياته وايا كانت اختياراته ، الايديولوجية في معترك العمل الثورى الايجابي النشط والذي كان مثالاً ، اثناء اجتياح القوات الاسرائيلية لبيروت ، اذ كان شعلة متقدة متصلة من العمل والاقدام والشجاعه والاستهتار الباسل بالاخطار . (سوف اجد اساساً الى "ثلاثة وجوه لبغداد" لدعم ما أذهب اليه في الوضع الروائي الذي يقوم على ما أسميه اللبس العميق في الهوية وفي المصير . (نحن هنا بأزاء شخصية نسائية – هي الشخصية الرئيسية – تقوم بالدور الاساسي في الرواية ، بل تدور الرواية حول محورها، ولكننا حتى النهاية تقريباً لا تعرف من هي: اهي ليلى ، ام هي سهام ؟ بل الاهم هنا هو ان الراوي غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة ، انها تتخايل له مرة بأسم ليلى ومرة بأسم سهام – وليلى هذه تأتي كثيراً في روايات غالب لانها ابتعاث عصري حديث لليلى الاخيلية الاخرى، كوضع العشق الأبدي، في التراث الشعري العربي ، وكأنها في الوقت نفسه نفي لهذه الليلى القيسية العامرية، اذ تنقلب هويتها تحت اسم مرادف آخر لهوية مغايرة . ان غالب نفسه ، يختلط اسمه على الناس ، على ليلاه نفسها : فهو احياناً عباس ، او عبوس .و يكاد ان يختلط اسمه عليه هو نفسه :

– "ابتعد غالب متعجلاً وهو يقول لنفسه : يحمل لي كل هذه العواطف ولايعرف حتى اسمي "ص ٤٨"– قال بصوت حاول ان

يجعله طبيعياً : ايه اخبار سهام ؟ قاطعته بحدة: لكن أنا سهام!»
وليست المسأله مجرد اختلاط اسماء ، او أخطاء في النداء :
"قالت ببطء : ولكن ايه اهمية الاسم؟ قال غالب : الاسم هو كل شيء" .

ولكن العباره "ما هي اهمية الاسم ؟" رسخت في قلبه واخذت تتوالد ؟" ص ٦٦ المسألة. عنده اذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الأسم ؟ فالوردة هي تحت أي اسم، فماذا في الاسم كما تقول جوليت (ليلى شكسبير ، ام سهامه ؟) وفي موضع آخر أحس غالب ان ليلى اسمها حقاً وصدقاً - قد عزمت أمرها ... من خلال ذلك العناق ، والعرى ، والاندفاع الجسدي ، وبذلك الجسد الافعواني المرن ، المجدول بصلابة اسفنجية ، عبرت عن رفضها ان تعيش حياتها دون اسم او هوية ..." ص ٦٨

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أي تحديد الهوية ؟ فهل تحددت الهوية ، على إطلاقها ، في هذا العالم النصّي ؟ وهل تحددت هوية ليلى ، واسمها ، حتى اذا كان الراوي يقول لنا ان اسمها ليلى حقاً وصدقاً ؟ انه يعود المرة بعد المرة يخلط الاسماء والهويات : "شعرت باليأس من التوصل الى رسالة او خارطة لا اعتراض لي عليها "ص ١١٠ ولعله من الصحيح ان مشاهدة اختلاط المشاهد والمعارف والاسماء والهويات المتكررة تحدث أساساً قبل مشهد الحفلة التي في طريقه اليها "يهبط السلم الى الدمار" ولكن التخليط سيستمر أساساً في سياق هذه الحفلة ، أي في سياق الدمار.

اليس هذا مفصحاً عن الدلالة التحتية او المضمرة للنصّ الغالبيّ ؟

بل انه يذهب الى أبعد ، ومن نطاقٍ حلميّ او كابوسي

تتوالي مشاهد إنكار الوجود نفسه ، وجود ليلى سهام ، واختفاء الاثار التي تتركها ، ووجود صديقه وزميله في السكن ايوب الذي لا ينتهي به الأمر الى الجنون فحسب ، بل كانما ينتهي الى العدم ذاته: " لا وجود لليلى ؟ .. ما معنى هذا ؟ .. لا وجود لها (ص١٦٤) هل وجدت سهام أصلا (ص١٦٥) هذه ليست ليلى .. لم تكن سهام "(ص١٧٢) [فاذا كانت "ليلى – سهام" على رغم عزمها ان تبقى محددة الاسم والهوية ، تظل مختلطة ، بل ان وجودها نفسه يوضع موضع السؤال ، فان شخصية ايوب تلقى مصيراً محزناً ومضحكاً قليلاً اذ ينقل الى المصحة العقلية في مشهد اقرب الى ميلودراما "عربة اسمها الرغبة" ، ويظهر في مشهد كابوسي غرائبي بينما العاشقان على سريره ، ولا امكانية هناك لأن نحدد ما اذا كان هذا المشهد ، حتى في سياقه النصي ، واقعة أم كابوساً بحتاً ، ولا مجال هنا بالطبع للاشارة الى واقعٍ خارجي ، غير نص ، يروي عنه . فليس بين ايدينا الا هذا النصّ المحمل بدلالاته عن الواقع ، ولكنه لا يروي عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حدثية.

* * *

تبقى لي اشارات سريعة الى بضع خصائص فن هذا العالم الروائي الخصيب بالدلالة ، والممتع في الوقت ذاته.

واول هذه الخصائص في تقديري هو ما يمكن ان أسميه اقتران المشهدالخارجي بالمشهد الداخلي.

فليست العين اللاقطة الذكية اليقظة نادرة في الرواية العربية الآن ، ولكن هذه النظرة الناقدة الحفيّة بالتفصيلات

تقترن عند غالب ، باهتزازات الداخل اقتراناً حميماً يكاد يكون عضوياً . كما تقترن بحب مخامر ودائم بالبيئة الكونية او الطبيعية ، ليست هذه -كالمعتاد- مجرد استعارة المشهد الخارجي ليدلل او "يرمز عن" الحالة النفسية للراوي او لشخوص الرواية ، بل هي اعمق والصق بكثير ، تصل الى ما يشبه التوحد بينهما ، وتبادل الفعالية بين اقنومين في جوهر واحد.

ان دلالة مشاهد المدينة من الخارج – أي مدينة سواء كانت بغداد او القاهرة او عمان او قرى الاردن – تتجاوز بكثير مجرد الديكور الذي يسند الدراما الداخلية ويؤطرها ، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق كما يبدو لأول وهلة ، وكأنما هي خارج سياق السرد الروائي.

لكنها هي نفسها السياق ، والنسق ، والدراما الداخلية ، هي نفسها التي تحمل التعليق على المشاهد الداخلية ، او على الأصح هي نفسها الرؤية الداخلية . ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط ، بل انهما متداغمان ، متواشجان ، فكأنما المشهد الخارجي متورط في غور الداخل ، وكأنما المشهد الداخلي مرئي بحياد، في ضوء هادئ قشاع، ويتحول الجسم العضوي الفيزيقي الى شئ غير جسدي ، كما يحدث العكس "انا عازم على جعل العينين تنطقان، وان أصل الى نتائج محددة" ص ١٠٧ .

« يصبح للصوت لون ، وملمس ورائحة ، لون ضباب وردي ، كثيف ، رجراج ، ضباب له ملمس جسد الطفل الطري المبلول ، ولباب الفاكهة الناضجة ، ورائحة الارض المعشبة ، وليل أريحا في الصيف ، قارورة عطر الليمون ..

وهو في داخله جنين ، يعوم في ذلك الرحم "ص ٦٧ وانظر أيضاً، مشهد وصف الخريف والصيف والشتاء في بغداد، في صفحة ١٥٠، فليست هذه مشاهد مقحمة واجنبية عن نصّ هذا العالم ، بل هي تقع في صميمه اذ تنتهي الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف الغى المناطق المحايدة ، والغى كرم المقاتل وشرفه "الا يبدو لأول وهلة ان الكلام عن كرم المقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء ، هل هو مجرد نزال مع الجوّ وتقلباته ؟ أتصور الاجابة واضحة.

وقبيل نهاية " ثلاثة وجوه لبغداد بقليل: « كان كل شيء هادئاً. الاشجار تغرق في صمت قديم ، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من اوراقه. والصمت، فقد انتهت جميع الاصوات. تأملت السماء. كانت رمادية زرقاء. وفي الشرق كانت بيضاء ، لامعة فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة . كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعاً ، ناعماً ، ساكنا بانتظار طلوع الشمس" ص ١٩٨ فهل هذا مجرد اسقاط على سماء الشرق كما كان يحدث بشكل فج على أيدي صغار من اسموا انفسهم واقعيين "؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافياً لأنه مجرد إسقاط فقط؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل ان يهبط غالب السلّم الى الدمار ؟ في نهاية تنبؤية اخرى قبل نهاية "الروائيون "؟ هذا مشهد سماء الروح ، ايضاً. [ليست هذا الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط ، بل اننا نجد في أوائل روايته الأولى " الخماسين " انه ظل في عالمه العصابي ، عالم التطيّر والفزع ، غبشة أول المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء

مرتجفة . من انحناءات الشارع حيث تترصده ظلمة أشد كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق "ص ١٨
(ليلى ؟ منذ اول رواية) وفي " الضحك ايضاً)

او انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من "الخماسين" "بدت المرئيات ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت في مكانها فجأة حابسة النفس والحركة متأهبة" او انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز في صيف بغداد المحرق ص ٩٩" ثلاثة وجوه لبغداد" ، ان الوصف هنا -بمجرده- دراما كاملة.

وصحيح ان غالب الراوي المروي لم يكن قط مشغولاً بالنظر الى سماء ميتافيزيقية ما ، المشهد الخارجي والداخلي معاً طبيعي فقط ، لا شيء في تقديري بأية دلالة ميتافيزيقية او تجريبية ولكنه لذلك لا يقل روحية وعمقاً ، بحال . والمشهد الخارجي دائماً عنده مرتبط بالمدينة او بالقرية وداخل في غور النفس، لكنه ليس رمزاً او شفرة عن اشواق صوفية او علوية مفارقة لهذا العالم ، ليست في الشمس والقمر والنجوم والسحب مثلاً ، دلالات دينية ، ظلال المعاني الالهية منفية عن هذا العالم.

* * *

من الخصائص التي يتميز بها الفن الروائي عند غالب هلسا ما يصح أن اسميه الواقعية الجديدة التي تنقض وتناقض الواقعية التقليدية المطروقة الأن حتى حد الابتذال احياناً.

وواضح ان البناء الروائي عنده لا ينهج طرح العقدة وفكها ، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغي (ولا اقول العقلاني) ولا منهج التوازن التقليدي كما أسلفت بين

مقدمات العمل الروائي.

واقعيته تهزم الواقعية التقليدية بقدرٍ من الحرية والانثيال احـيـاناً كـثـيـرة - "صـفـاء (الرؤية) يجـعل المـرئيـات (والمحسوسات والانفعالات ايضاً) شديدة الوضوح والتحديد (ص ١٨٩ بتصرف من عندي من ثلاثة وجوه لغداد) وهو ما يسمى احياناً بالواقعية المفرطة او سرف الواقعية ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضاً للحلم لا باعتباره "شيئاً منفصلاً يحدث في النوم او في اليقظة ، بل داخلاً في نسيج الواقع مضفوراً فيه ومقوماً منه ، وسواء كان تهويمات سانحة ام كوابيس جارحة او رؤى سريالية كما نجد في مشهدٍ غرائبي ، يأتي (أيضاً) قبيل نهاية ثلاثة وجوه لبغداد حيث تأتي التفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسية تقريباً في ضوء شديد التحديد والوضوح ، ودون اية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية ، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشييئية تقنيات النظرة (صفحات ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨).

لكن هذه الواقعية اذن لا تتردد في استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس في عشرينيات القرن في رواياته المعروفة ومنها : ثلاثية امريكا ومنتصف القرن ، وهو ما استغله غالب ، بإسراف ربما ، في رواية الضحك مثلاً.

هذه واقعية تأخذ من التقنيات الميلودرامية بتطرف ، وقد كان هاجس الميلودراما وجاذبيتها في آنٍ معا من هموم غالب الروائية ، وقد افصح عنها افصاحاً في داخل نسيج عمله الروائي - كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الايديولوجي والسياسي وتحليلاته وتعليلاته لتطورات

الأحداث على الساحة العالمية خاصة في مجال العمل الشيوعي داخلياً كان أم دولياً.

لكن التوثيق ، والميلودراما ، لم تكن عنده الا اجزاء من نسيج حي. ان جسد الرواية كجسد المرأة يستمد حياته وجماله واغواءه من الجسد" ككل (ص ١٠٨ ثلاثية وجوه بغداد).

واخيراً فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع اسلافها الواقعيين القدامى انها تتورط في الاسطورى ، فيما هو أكبر من الحياة كما يقال . وعندي أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط واقعية بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضوياً وشبقياً ومجتمعياً ، بل هي تتجاوز ذلك الى ما يقارب الأنيما عند يونج ، فهي امرأة "كلية "ان صح هذا التعبير. انها دائماً قوية مستحوذة ، مسيطرة شامخة ، ومهما كان اسمها ليلى ، سهام، سلطانه، منال، تفيدة، فهي نموذج علوي

«جسدها المحكوم بارادة قوية متمكنة". (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٦٩)

"بدا في الوجه لمحة من ذلك التحفظ الانثوى الانثوى الذي يسيطر على جسدٍ مهدد بالانفلات والتبعثر. وفي الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الانثوى بكل عطائه وخصبه . وكانت نعومة خضيرة تحيطهما كالهالة كدت اصرخ أحبك "ص ١٦٢ ثلاثة وجوه لبغداد

-" كانت تجلس معتدة محتشمة وكان احتشامها يَعني تلك السيطرة المرنة ، الواثقة ، على هذا التيار الدافق من الانوثة الوافرة ، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الثديين

الصلبين من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين "الخماسين ص ٤٨" .

– "ظهرت مرة ثانية شامخة اسطورية، شعرها الاسود ينساب على كتفيها ، صدرها ممتد ، حركاتها واثقة "الضحك ص ٨٤" .

– من خلال قميص النوم استطعت ان ارى العنق الشامخ والنحر الصقيل الناعم .. وعندما وقفت لتجفف وجهها تكور الثديان وانحسر البطن وبدا الجسد متماسكا ، قوياً فيه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصه" سلطانه ص ٢١٨ .

– بشرتها لدنة رطبة تتسرب منها شهوة .. لا ادري كيف ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة انثوية شبقية ، غير مرئية "ص ٢٩٣ سلطانة.

– كان وجهك، ذلك الشحوب، ولمعة العينين الضارعتين المعلقتين بوجهي – .. مبهظاً بتلك الشهوة الممضة التي لا تعرف الحدود او القيود .. صريحة خالصة ، لا يعوقها شيء .. بحثت في كل النساء عنك ، النساء وهم كثر وانت ، انت الحقيقة التي لا تتكرر ، الباقية "سلطانة , ٤١٤

وواقع الأمر انها حقاً باقية ، ولكنها تتكرر باستمرار في بحثه عنها ، في "كل النساء" ، هذه هي المرأة الاسطورة الواحدة المتكثرة معاً النموذج الأول الرئيسي الذي يلهم النساء جميعاً ويخضعهم لسطوته ، والرجال ايضاً. ولا يتردد غالب في اكثر من موضع ان يشير الى ان هذا النموذج كأنه حرم لا ينال ، هذه المرأة الاسطورة منيعة ، وليست متاحة ولا مبذولة ، لان الشبق عنده ، دائما ملتبس

بين التحريم والابتذال لأنه شبق كما قلت ضد الشبق. انظر مثلاً وليس حصراً ص ٣٤٧ من "سلطانه": «استقبلتني بلجيا بوجه عرقان ، انت منتفخ بالاجهاد الغضب المكبوت ، وجسد مبلل (بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرن في خيالي الا مبللات) (وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره وفي الأساطير البدائية بالأمر الخافي ؟) وشعر منكوش ونحرها عار حتى أعلى الثديين (اللحم المبذول ، اللين ، العرقان ، المقزز ، لحم المحارم) قبلتني بشفتين جافتين على خدي ..

هذا هو الوجه العكسي للشبق. اللاشبق ، لكنه وجه لصيق ملازم كالحواز العصابي

إشارات سريعة اريد ان انهى بها هذه الدراسة الوجيزة منها :

عقيدة النصّ الشعبوية ، ايمانه المطلق بعامة الناس، اي بغير المثقفين ، الايمان الذي يتبدى في شخصياته النسائية المتكررة التي ترتفع من صفوف الفجر المجهل الى مصاف المثقفات الماركسيات اللاتى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن الى مستويات ثقافية تكاد لا تصدّق (ما أهمية الايمان المقنع التقليدي في هذا السياق ؟) . ومنها ثانياً انه اتخذ قراراً (ليس في الرواية فقط) بأنه سيعيش بين هؤلاء الناس، العمال المصريين والعراقيين الذي هم رجال حقيقيون .. عندما غشيه رعب القرار قال لنفسه: "لبعض الوقت على الأقل "وسوف يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء .. "وتشكلت الصورة ببطء في ذهنه : العمل اليدوي لم يحدده بل أخذ يحسه منذ تلك اللحظة في ذراعيه

وكتفه (هل في ذلك ما يذكر بتو لستوى الجزمجي الهاوي ؟ لكن العقيدة الحلم هنا ليست هواية) الحجرة الصغيرة التي سوف يسكنها في هذا الحي الشعبي . وتنبه للحظة انه عاش ذلك في حي معروف ، في القاهرة، ولكن الصورة استمرت في التشكل مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة في حي معروف . سوف يكتب . هناك مائدة تصلح للطعام "الكتابة "ص ١٤ ثلاثة وجوه لبغداد.

* * *

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة في نسيجه، فليست الحوارات ،اللهجة المصرية ، والعراقية ، والشامية ، شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر الا في الأندر الأقل ، فقط، بل إن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التي لا انفصال لها بداهة عن تعددية الرؤية والدلالة ، هو التراوح المحسوب عفواً او عمداً أسواء بين لغة الشعر الرقيق الناعمة ولغة التقرير البارد العقلاني او حتى التسويغي المباشر ، بين لغة العشق وهذيانه كما يقول ، ولغة النظرة التشييئية التي تشتبك وتتورط بخلجات النفس الجوانية.

* * *

من خصائص هذا الفن الروائي الغني صحوه الدائم بإزاء السقوط في هوّة الميوعة العاطفية ، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردي الذي يمكن ان يؤدي بالنص الى التهلهل او الترهل ، يورده موارد التهلكة . وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات منها تقنية التغريب ، التدخل المباشر من الكاتب الراوي اذ يضع نفسه بين النص وقارئه ، يوجه

الخطاب مباشرة الى القارىء ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسايلة ما، مثال ذلك ان يقول النص الروای :

" هل انا بحاجة الى رواية تلك الحركة التي دارت بين أيوب ورجال الشرطة ".

وذلك في محاولة النفْي ونقض الايحاءات العاطفية لمشهد مماثل مؤثر ومؤسٍ الى حد الميلودراما في مسرحية تينيسي وليامز الشهيرة "عربة اسمها الرغبة" .

ومن هذه التقنيات سخرية الكاتب الراوي بالذات ، ومن التقرير او الغنائية التي سبق له أن وضعها بكل جدية :

« قبل ان يجلس فكّر : هل يجلس ملتصقاً بها مثلما كان في الداخل ؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف ، لا ينسجم مع الغابة والشعر ، ولقاء عاشق في ضوء القمر ؟ وهكذا الى آخر الفقرة ص ٦٢ من "ثلاثة وجوه لبغداد".

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفي تقديري بل في يقيني ان عالمه الروائي سيظل غنياً ، ممتعاً ، قابلاً لأكثر من تأويل ، ومتجدداً ، لأن خصبه الروحي كبير .

غالب هلسا قاصاً

اقيمت الندوة بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٢٤

المشاركون:

الاستاذ فخري صالح

الاستاذ خيري الذهبي

غالب هلسا قاصاً

فخري صالح

(١)

ثمة وشائج واضحة بين عالم غالب هلسا الروائي وعالمه القصصي، حيث تبدو القصص في ، "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" "و زنوج وبدو وفلاحون" ، وكأنها بذور لأعمال روائية، يصدق هذا التصور اكثر على "زنوج وبدو وفلاحون .. مع أن تأملاً للمجموعة الأولى يكشف عن شذرات أو مواقف او شخصيات عمل غالب على تطويرها في رواياتة اللاحقة . لقد كانت القصة القصيرة ، لمن يتابع مجمل انتاج غالب ، عتبة نحو الكتابة الروائية وكان تقطيعه لقصصه وطريقته في وضع عناوين فرعية لها يحيل الى رغبة داخلية في كتابة عمل روائي .

لننظر مثلاً إلى قصص من "زنوج بدو وفلاحون" وسنرى كيف أن غالب عمل على تقطيع العمل القصصي الى فصول قصيرة، عامدا في كل فصل تقريباً إلى توسيع فضاء نصه وتكثير شخوصه وايراد الحدث من وجهات نظرمختلفه، حيث تصبح حركة أعماق الشخصيات الرئيسية جزءاً من سياق حركة خارجية امتدادية – أفقية تنقل القصة القصيرة الى فضاء النوع الروائي . ليس طول القصص التي كتبها غالب "زنوج وبدو فلاحون" ، أو في قصة –" وديع والقديسة ميلادة" .. هو الذي يحدد الانشغال الروائي لدى الكاتب، بل طريقة توسيع الفضاء القصصي وتعميق أبعاد الشخصية وشبكها بنسيج الواقع الذي تتحرك فيه .

سأخذ مثالاً على ذلك قصة "زنوج وبدو فلاحون" .

يقدم الفصل الاول من القصة إشارة الى الفضاء السياسي - الاجتماعي للصحراء .

الضابط الانجليزي جون باجوت جلوب . يزور خيام القبيلة ويتبادل الحديث مع شيخها ، واثناء ذلك يحدثه عن الفلاح الذي ذبح البدوي سحلول . وتبدو الاشارة للمنزلة الاخيرة الى موت بدوي على يد فلاح ارهاصاً باحداث أخرى أو تلخيصاً لجملة أحداث سابقة في القصة .

هكذا يستخدم غالب تقنية روائية في "زنوج وبدو وفلاحون" ، حيث تتوالى فصول القصة الثمانية لتحكي للقاريء كيف قتل البدوي سحلول على يد فلاح، في نص سردي يلمس برهافة بالغة أشكال العلاقات الاجتماعيةالتالية بين البدو والفلاحين والزنوج الذين يخدمون شيوخ القبيلة ، ويشكل الفصل الأول من القصة بالحدث المركزي فيه وهو زيارة جون بابوت جلوب مضارب القبيلة ، إضاءة جانبية لمشهد دخول المستعمر النسيج الاجتماعي للصحراء وهيمنته عليه .

إن القاص يعمل على حذف مسار الفصل الاول للقصة آخذ أ خبراً يرد في الحوار ليقوم بتحليله . فالقارىء يتوقع من الصفحات الاولى للنص أن يتم توسيع حدث زيارة جلوب للقبيلة ، لانه يفاجأبأختفاء شخصية جلوب وظهور شخصية سحلول القتيل وبقية فصول النص هي توسيع ، لمشهد القتل وخلفياته وتبعاته.

لعل هذا الاسلوب في تشكيل المادة القصصية هو الذي يجعل عمل غالب القصصي أقرب الى روح النص الروائي منه الى روح

القصة القصيرة ، ولا أدري لماذا أحجم غالب عن تنمية قصصه في "زنوج وبدو وفلاحون" بنصوص روائية قصيرة بدلاً من وضع اشارة على الغلاف تقول بأن ما يتضمنه الكتاب هو مجموعة قصصية .

(٢)

ليس التصنيف النوعي حاسما بالطبع نظراً للتداخل والتواشج بين الأنواع الادبية في العصر الراهن ، لكن سيرة غالب الأدبية وانجازه لسبعة أعمال روائية، إضافة الى غلبة التقنيات الروائية على عمله القصصي تشير الى انه كان يضمر في نفسه كتابة أعمال روائية. وقد تحقق له ذلك فيما بعد بحيث إن موتيفات اساسية في قصصه قد قام هو فيما بعد بتوسيعها واستخدامها في سياق معالجاته الروائية اللاحقة .

(٣)

إذا تجاوزنا قصة "وديع والقديسة ميلاده وآخرون" ، التي تحكي عن رحلة مجموعة من الاشخاص للقاء قديسة صغيرة : بلغهم أن مريم العذراء ظهرت لها وجعلتها قادرة على شفاء المرضى" ، فإن قصص المجموعة الاولى لغالب هلسا تدور اساساً حول التعبير عن الطاقة الشبقية للشخصيات ، هذه الطاقة التي ستنفجر دوماً مهما كانت المواضعات والتقاليد الاجتماعية والظروف المحيطة صارمة . ستنتصر على الرغبة الكامنة أو أنها ستتحقق عبر حلم يقظة وهذيان استحوازي في فضاء مكاني – زماني ملتبس . وذلك ما نعثر عليه دائما في روايات غالب .
البشعة (ص : ٣) هي حكاية هذه الرغبة التي لا راد لتحققها ، والتي تخترق الحجب وتتخطى المعايير وتلتحم في نهاية الأمر بالموت .

تقول الأم في القصة :

"كـان ذلك لا بد منـه ، إن لم تكوني انت فسـوف تكون أخـرى . كنت اعلم أن ذلك لا بد منه .. منذ أن كان طفلاً كنت أعلم ذلك .. أرى عينيه والنظرة النافذة فيهما التي تشبه المخرز فيتوقف قلبي ، وأتيـقن أن ذلك لا بد أن يحـدث ... تلك النظرة التي تخـتـرق المرأة وتجعلها تزحف على ركبتيها لاهثة ، ملتاثة . (ص : ٢٥) .

يبدو هذا الوصف استشرافا للموضـوع الذي سيدور حوله عمل غـالب الروائـي والقـصـصي : الشـبق وأحـلام اليـقظة التي تعـيد انتاجه.

إنهـا مـسـألة أسـاسـيـة في قـصص غـالب وروياياته، حـيث ان الشخصيات والحالات يعاد رسمها مرة بعد مرة بعد مرة . لننظر إلى شخصية زينة في قصة "البشعة" . إنها تتكرر باسم آخر في قصة "امرأة وحيدة" من مجموعة "زنوج وبدو وفلاحون" .

تقول زينة في "البشعة":

"ليلة بعد ليلة ، في الشتاء وفي الصيف ، في الليالي التي يسقط فـيـهـا الثلـج حـتى يغطي كل شيء ، والليـالي التـي تسـقط فـيـهـا الامطار فتتحـول المزاريب الى شـلالات .. لليال طويلة متوالية لا استطيع عدها كان ابنك يلاحقني .. عيناه تتلمسـان من خلف البـاب ، حـتى خيل الي أن البـاب مسـكون. عندمـا كنت أمد يدي في الصـبـاح لأفتحـه كانت رعشة كرعشـة الحمى تعتريني، وأنا أخلع مـلابسـي كـانت الجروح في جسـدي .... جروح كانت تنزف في أحـلامي .. وفي النهـار كـانت عـيناه تلاحـقـاني من شـبـاك حـجرته العلوية ... ليل نهـار كنت اصطدم بنظراته التي كـانت تعريني . هل تستر الملابس جسد زوجة كسيح . (ص : ٩١٧

ويتكرر الأمر نفسـه مع سعدية فـي ، "امرأة وحيدة في زنوج وبدو

وفلاحون" . ان سعدية تكاد تكون إعادة رسم لشخصية زينة ، في سياق اجتماعي آخر ، لكن الرغبة الشبقية التي لا راد لها تعود مرة أخرى لتصبح قدراً.

"بعد فترة صمت قالت انها هي ايضاً تتعذب ، عندما تراه ينسل في منتصف الليل ، ويقف امام بابها ، يجدها في خلوتها . وهو يرقبها من خصاص الباب . ويقول هو بصوت مختنق ذليل :

– اعمل ايه ؟ اعمل ايه بس يا سعدية ؟ !

لا يستطيع أن يعمل شيئاً ، ولا يعي شيئاً .. فذلك مكتوب لهما . (ص : ٩٧٩.

ان الشخصيات تصبح وسائط لفعل الرغبة ، وغالب يعيد تقليب هذا الاحساس الشبقي الملح في فضاءات مختلفة ، وكأن قصصه ورواياته أيضاً مختبر لبحث هذه الاحاسيس وقراءتها في سياقات مختلفة .

والملفت في الأمر أن سعدية في "امرأة وحيدة" ، يعاد اختبارها كشخصية في قصة اخرى في "زنوج وبدو وفلاحون". في "إمراة وحيدة" تحدث سعدية نفسها ملقية ضوءاً كاشفاً على خوفها من إقامة علاقة مع محمود . إن القدر الذي ينتظرها في هذه العلاقة يسبقه احساس بأن ما حصل سابقاً لها سيتكرر الأن دون أن تستطيع هي أن ترده .

"عندما احبت الطالب ، كان شبيهاً بالذي يحدث على الشاشة ، ولكنها ليست متاكدة مما حدث بعد ذلك كل ما تتذكره انها ظلت تدق الباب ، وتبكي ، وهو جالس في الصالة لا يتحرك ، لسبب لا تدريه" . ص : ٨٠

سنعثر في الخوف على شخصية سعدية معادة بالاسم نفسه . ان حكاية الطالب معها تجري مسرحتها مع الراوي في الخوف .

واحساس سعدية بالقدر الذي لا راد له تجري اعادة تمثيله بطريقة تجعلنا ندرك أن غالب هلسا يكتب رواية عن شخصياته بعد أن يعيد توزيع الأحداث والشخصيات على قصص مختلفة . إن الشخصيات تعود الينا بأسمائها وأفعالها وذكرياتها بشكل يبرهن على طبيعة الكتابة الروائية في قصص غالب .

ها هو مشهد علاقة الطالب بسعدية وهجرانه يعاد تمثيله بما يوحي أن انطفاء الطاقة الشبقية بعد اشباعها سيقود الى كارثة : إلى موت أو إلى سقوط تراجيدي مدو .

« أخذت تخبط حديد الشراعة البارزة بكفيها ، فيهتز الباب كله ، وبصوت مختنق سمعها تقول:

– افتح ،

تتضاءل الكف وتصبح قبضة شبه مستديرة ، ثم تصبحان قبضتين . تخبطهما بقوة على الحديد البارز الحاد الأطراف كالسكين . ارتعش جسده عندما تصور اصابعها دامية قد انفصل الجلد عن عظامها . ثم فجأة أخذت تهز الباب وهي ممسكة بحديد الشراعة وتصرخ :

- مش بتفتح ليه ، مش بتفتح ليه ؟

وتواصل هز الباب ، وتقول :

– انا عارفة أنك جوه . أنا شايفاك .

ثم فجأة توقفت عن الدق وغاب ظلها " ص : ١١٠

في قصة العودة من " وديع والقديسة ميلادة ".. «يقول الراوي » : "ثم حدث ذلك في أحد الأيام ، بينما كان يمارس المتعة الوحيدة المتاحة له :حلم اليقظة في شارع مزدحم بالنساء" . ص : ٦٠

لعل هذه الجملة أن تكون جملة – مفتاحية في عمل غالب هلسا القصصي . إن معظم قصصه ، ورواياته. أيضاً ، هي حلم يقظة

طويل حيث يشيع الرواي في الاشياء التي يصادفها طاقة التحول لتصبح مطواعة بين يديه . إن الحياة تدب في الاشياء والقدرة على التبدل تصبح خصيصه من خصائص الموجودات .
والملفت للنظر هو أن حلم اليقظة ، او الحديث عن حلم يقظة ، يتكرر في معظم قصصه . يقول الراوي في القصة السابقة :
"مضى شهر وهو كل صباح يجوب شوارع المدينة باحثاً عن شيء لم يستطيع تحديده . كان هذا الشيء يتراءى له أحياناً في صورة بحث ملحٍ عن تجارب للكتابة . ويبدو في أحيان أخرى في صورة أمرأة تمثل شوقه المستمد من أحلام اليقظة .. ص : ٧٠
ويقول في الصفحة نفسها :
"وذات مرة كاد ان ينجح. كان ذلك في أحد حواري الغورية وبدأ أن كل شيء قد أعد ليطابق حلم يقظة ..
إن هذا المشهد الذي يغيب فيه الخيط الفاصل بين حلم اليقظة والواقع يتكرر في قصة "عيد ميلاد" حيث تنكشف لنا وظيفة حلم يقظته".
"ثم حدث ذلك فجأة : بدت له مع الكازينو والرواد والنهر كجزء من فيلم يشاهده .. وبدأت المرئيات تأخذ وضعها كتحقق لصياغات مسبقة .. هو نفسه اصبح جزءا من المنظر وخارجه في الوقت ذاته .. وأخذت الامنية والواقع يتبادلان الأماكن بتتال مذهل كأنه متفرج يعيش في تعاطف مطلق مع بطل الفيلم .. وشيئاً فشيئاً .. أخذ الموقف يفقد ثقله الواقعي ليصبح تجربة بلا ماضٍ ولا مستقبل ...
عادت إليه صورة الأم الشابة والابنة التي تلتقط الازواج من الشارع والأب العجوز كتجسيد لحلم يقظة اختزنة من أيام المراهقة ..حلم النعيم الجنسي .. وكسر التابو .. "ص : ٥٣

هنا ، في هذا المشهد بالذات نكشف أن حلم اليقظة هو صورة ضدية لحالة إفراغ الطاقة الشبقية. فلقد رأينا في قصص سابقة كيف أن انواع الطاقة الشبقية يؤدي الي الموت والخواء الداخلي ، بينما يؤدي حلم اليقظة الي حالة امتلاء ، الى تحقيق الذات عبر قدرة هذه الذات على التحكم بالموجودات وقدرتها على تشكيل العلاقة العاطفية والوجوه والاجساد كما يحلو لها . كأن رسالة هذه القصص هي أن تقول : إن حلم اليقظة هو البديل المأمون لانطلاق الرغبات المكبوتة المدمرة من عقالها ، وكأن الكتابة نفسها هي حلم يقظة طويل لا يصحوالكاتب منه إلا عبر افراغه على الورق حيث يعمل على تصعيد طاقة الرغبة الى أعلى مستوياتها.

المكان عند غالب هلسا

خيري الذهبي

" لماذا كنا نتخم سريعاً بسعادة المعيشة في البيت القديم ؟

لماذا لم تطل تلك الساعات العابرة؟
في ذلك الواقع شيء ما كان ينقصنا. لم نحلم بما فيه الكفاية في ذلك البيت وما دامت استعادته تتم بواسطة أحلام اليقظة، فإنه يصعب علينا إقامة الرابطة. ان ذكرياتنا محاطة بالواقع، وراء الذكريات التي نصغي اليها بشكل مستمر يجب ان نعاود انطباعاتها المكتوبة والأحلام التي جعلتنا نؤمن بالسعادة.
اين فقدتك يا خيالاتي المدوسة بالاقدام
الشاعر: اندريه دي ريشو
من كتاب جماليات: المكان لباشلار

ترجمة غالب هلسا"

في آخر روايات الصديق المرحوم غالب هلسا - الروائيون - يقول على لسان بطلته تفيدة (وكان ذلك يعني ان تحكي تجربتها، ولم يخطر على بالها مطلقاً ان غالبية الروايات الجيدة هي على نحو ما سيرة ذاتية (ص٨٢).
إذا اعتبرنا المقولة السابقة رأي غالب النقدي، وإذا تذكرنا مقالة الكبير بكتاب جماليات المكان لباشلار حتى انه يذكره على لسان بطلة روايته الأولى - الضحك - نادية، قبل ان يترجم الكتاب بسنوات، استطعنا ان نصل بسهولة الى ان اجمل وليس الأحدث، والأرقى في كتابات غالب هلسا هو ما كان ترجمات

ذاتية، او تنويعات على هذه الترجمات، او اعادة خلق لشخصيات اثرت في هذه الذات، او انتزاع صفات منها لخلق شخصيات اخرى كما سنرى في هذه الدراسة.

من أجمل كتابات غالب هلسا سأختار قصة طويلة هي وديع والقديسة ميلادة ورواية هي سلطانة، ففي هذين العملين تبدى رأيه النقدي في ان الروايات الجيدة ترجمات ذاتية، فالمكان في كلا العملين كان واحداً. انه بيت الطفولة. قرية أحلام الكهولة ماعين ولكن الفارق بين العملين كان ان حسه الجمالي المدعوم بزاد نقدي عال حفره ولا شك اعجابه الشديد بكتاب باشلار الذي ترجمه تحت عنوان جماليات المكان، هذا الحس الجمالي أصبح أكثر استسلاماً للجمال على حساب السجال.

في المقدمة التي وضعها غالب لهذا الكتاب يقول:

"إن النقطة الأساسية التي ينطلق منها المؤلف هنا هي ان البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تطييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الاحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت، أو هو - البيت القديم - كما يصفه باشلار (يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية). اننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن التي يسميها باشلار (بيت الاشياء). العش يبعث إحساسنا بالحياة لأنه يجعلنا (نضع انفسنا في اصل منبع الثقة بالعالم. هل كان العصفور يبني عشه لو لم يملك غريزة الثقة بالعالم ؟).

من هذه السطور التي اقتبسها من مقدمة غالب لكتاب باشلار نستطيع ان نستخلص رؤية غالب للمكان بعد قراءته لباشلار.

والتي كانت بالنسبة له مثل قراءة الكتاب (ولكن ما كنت افهمه من

مـصطلح المكانتـة قـبل أن اقرأ هـذا الكتـاب... المكان الأليف، ولكني كنت اتصـور تلك الألفة على انهـا مـلامح المـدينة المـألوفة التي يعرف تاريخـها وحـاضـرها جيداً، مـثل الشـارع الذي تدمن الجلوس على مـقاهيه، الأزقة الشعـبية، البيت ذي الخـصـوصـية الهندسية والزخرفية .. الخ.

اذن هناك تصـوران عند غالب للمكان، المدينة المـألوفة، مـعروفة التـاريخ والحـاضـر والمقـاهي، و البـيت، والخـصـوصـيـة الهندسـيـة كمـا رأينا في قـصـصـه وروايـاته القـاهرية والبـغدادية والبيـروتيـة وحـتى العـمـانيـه. و هناك المكان البـاشـلاري، العش الأليـف، بيت الطفولة، مـركز الأحـلام الأولي، جدران الحـمـاية الأولي والدخـول الأول الى العالم.

في وديع والقديسة ميلادة، وهـي كتـابه القـصـصي المنشـور الأول سـوف نرى هذه الثنائيـة في كتـابات غالب في مـرحلتـهـا الأولى، فهناك القرية – المكان – ماعين، حيث (الصـمت والضـوء الخافت المنبـعث من مـصـبـاح الجـار، وكـتل الرجـال الصـامـتـين يخـلق احسـاسـاً كـابوسـيـاً يذكر بلوحـة العشـاء الأخيـر، بلا تفـاصـيل والمـلامح متداخلة يضـيـعـهـا اللـون القـاتم الذي يحـط على الدار، وظلالهم طويلة عـمـلاقـة). لنلاحظ هنـا تعـمـداً اعـتـصـار الذاكـرة واسـتنعـاشـهـا لتنطق وتخـرج الى النـور الصـورة الأولى العـالقـة بذاكـرة طفل في العـاشـرة، الصـمت... الضـوء الخـافت مـصـبـاح الجـار، كـتل الرجـال الصـامـتـين، الرجـال بلا تفـاصـيل، الظلال الطويلة العملاقة، إنه يستحضر المكان مستخدماً سـحر الذاكرة.

وقـصـة وديع والقـديسـة مـيلادة، ببـسـاطة، قـصـة عـائلة من مـاعين وهـي تحج الى القدس حيث الطفلة القديسة الشافية من الامراض ميلادة، ولكن عين الذاكرة التي تسـتدعي هذه القصـة تنقسم الى

اثنتــين، عــين الطفل وديع الذي يعـيش تجـربة الحج الى هذه القديسة بكل سذاجتها واندماج الطفل بهذا الطقس الجماعي، وعين غالب هلسا الشاب الكاتب والذي لم يستطع ان ينسحب من الصورة فقدمه لنا غالب باسم الياس وجعله أخاً اكبر لوديع، وجعله كاتباً فاز بجائزة للقصة منذ عشر سنوات، ثم لم يقدم شيئاً من بعد، ولنلاحظ هنا ان المرحوم غالب، كما حدثني مرة، فاز بجائزة اولى للقصة في الرابعة عشرة من عمره، ثم توقف لسنوات عن النشر، وليس معروفاً ان كان قد توقف عن الكتابة في الواقع ولا اعتقد، فهو يقول عن الياس انه استمر يكتب ويكتب دون ان يجرؤ على ان يقدم للناس ما يكتب.

هذا الكاتب المتوقف، الأخ الأكبر لوديع بطل القصة وقد كبر ويرى ما يفعله هؤلاء .الريفيون باستنكار ... يقدمه لنا غالب بطريقة ساحرة حزينة حارقة، فهو مترفع عن من لا يستحقون ان يترفع عنهم وهو معتد بوهم زائف لمجد ماض لم يستطع ان يتابعه، وهو ميكانيكي الرؤية لتجربة روحية نرى وديع يعطف عليها ويتمنى تقمصها.

هذه الثنائية وانقسام الرؤية التي رعاها غالب منذ بداية كتاباته ولكنه ايضاً لم يستطع التخلص منها، فغالب في المحصلة الأخيرة ابن قريته .... حركة اجتماعية وثقافية اعتصرت الوطن العربي كله منذ الاربعينات. وربما هذه الثنائية بين الاستجابة للذوق الفني والاندفاعات الروحية، وبين دوغما الالتزام والسجال السياسي والرغبة في هدم عالم وبناء عالم من خلال قصيدة أو رواية جعلتهم ينحرفون كثيراً، او يضيعون عمرهم الفني وراء ما يقوم به مقال في صحيفة، او كتاب تحليل سياسي، وأنا هنا لا أتحدث عن غالب، بل عن جيل كامل وانا منهم، جيل المبدعين

الشاميين الذين جعلوا الالتزام وارادة التغيير قبل جماليات الفن.
بعد ان يقدم لنا الكاتب الظلال ومصباح الجان، ثم الشخوص التي سنعرفها ايضاً فيما بعد في «سلطانه» سنعرفها وقد نمت وتبدت تفصيلاتها ودبت فيها كثير من غضون الحياة اليومية، فلقد فقدت الذاكرة، ونفي الياس المثقف المترفع عن الساحة، فنرى المكان (كانت بقايا الليل في اطراف الحوش، في الظلال المستقرة في الزوايا وخلف الدواب) ولنلاحظ بقايا الليل والخوف، والظلال المستقرة في الزوايا وخلف الدواب، الظلال الاسرار، الظلال مخفية الأرواح الشريرة، ... والافكار السود ... هاهو المكان الطفلي السحري يستيقظ.
فاذا ما خرجنا من البيت الى الصباح والنور والرحلة الى عمان فالقدس يقول :
بدأت القافلة مسيرتها في الجزء الغربي من القرية، وأخذت تتضخم عند نهايتها الشرقية، على سفح التل الذي بنيت عليه القرية، كان هنالك بستانان مسوران ولكن أشجارهما أصبحت عقيمة، واصبحا مأوى للثعابين والغربان والحيتان كما كانت تفوح منهما رائحة نتنة لأن الحيوانات الميتة كانت تلقى فيهما.
هذا المكان نفسه والذي قدم بهذا الشكل المحايد تقريباً، فهو لا يزيد عن اشارات طبوغرافية، هذا المكان نفسه سيتحول في سلطانة، سلطانة غالب الثمانينات المنتصر على الياس المترفع، هذا المكان سيتحول الى الدبج، والى القبو السري المقيم عند باشلار، الى مكان إنفلات الغرائز من عقالها. ففي هذا المكان سيقول موسى لسلطانة : نروح الهربج انا وانت؟ وايش نسوي في الهربج ؟
وسيحدثها عن رغبته الطفليه فيها، عن هذا المكان الذي كان

الصبيان يمضون اليه ليمارسوا اكتشافاتهم الذكرية الأولى، عن هذا المكان سيقول الكاتب :

بداية المشهد – الهبوط السحيق للحارة القبلية – ولنتمعن في دلالات الكلمات الكنائية ايضا – الكهوف الرطبة الزلقة التي تنبثق من أفواهها السوداء اشجار نحيلة ذات خضرة براقة، والحاكورة المسورة التي ارتبطت بذهنه وهو طفل بالأفاعي التي تجوس فيها والتي اكتشف جلودها وهو صبي اكثر من مرة وقد نزعها جلوداً رقيقة هشة بيضاء كان يمسح بهما عينيه لتحميه من الرمد. الصعود المتدرج للطريق الصاعد الى المقابر الذي يمر بين البستان القبلي والحاكورة التي تزرع شعيراً، والتي تمتلىء بطنين البعوض في الربيع، وتزهر فيها عشرات النباتات الصالحة للأكل... تكونت أفكاره وهو طفل بما يدور بداخلها من خلال همسات وتلميحات سمعها مصادفة، واعاد صياغتها خياله الطفل عالماً غامضاً مخيفاً، مسكونا باسرار مرعبة).

من هذا النص الطويل بعض الشيء تلاحظ تطور المكان بين العينين، عين الذاكرة المجبرة على التذكر، فهناك الياس المترفع موجوداً دائماً ليقمع ويسخر من هذه البدائية والسذاجة، فالالتزام والواجب، وكتابة الاعمال النضالية الكبرى اهم من هذه التفاهات الريفية البدائية، .. وهناك عين الكاتب الكهل الجريح بأحلامه وهزائم جيله، والذي لم يتبق له من كنز يأوي اليه الا بيت الطفولة الذاكري يعود اليه، وها هو يعود.

في وديع والقديسة ميلادة سنرى البروفة الأولى، المحاولة الأولى، المحاولة الأولى للعود الى كنوز الذاكرة الطفلية، الى جمالياتها المستقاة من معين الذاكرة ومن ترنيمات الحنين الى الطفولة، الى استحلاب اجمل ما فيها، الى استعادة تلك الايام الجميلة –

كما يظن الكهل المنفى المغترب المبعد عن بيت الطفولة فقد نفض كل أوراق الحياة اليومية عنها. والعودة الى المسكن الأول، والحماية الأولى والاسترخاء الأول، ولكن كان علينا وعليك ان ننتظر سنوات تهزم فيها الاحلام بتغيير هذا العالم الأبي على الصدم، وان تنطوي على انفسنا كجنين ينتظر العودة الى رحم الام – البيت – الارض – الاحلام الصغيرة الأولى، حلم الحماية والبيت الأليف، ان نترك لشريط الذكريات العمل دون خوف او افكار مسبقة وكان علينا ان ننتظر من المرحوم غالب ان يقدم لنا الجزء الأول من روايته سلطانة درة جماليات المكان عنده.

في وديع والقديسة ميلادة كما في سلطانة هناك اردنان، ماعين بيت الطفولة، وعمان الكاتب الياس – غالب هلسا الشاب الكاتب منحرف المزاج – بداية الخيبة والاصطدام مع العالم الواقعي دون بيت اليف وأم حانية. الياس هذا كان نموذجاً مصنوعاً بمهارة كتابية لم تترك لاسترخاء شاعرية الذكرى مكاناً كبيراً، وربما لن نظلم غالب كثيراً إذا قلنا ان علاقة الياس وزوجته بالحجاج الريفيين وبالشقة الضيقة والاثاث المحايد، بين الشاب الوافد من الريف واهله الذين لا يزالون ريفيين، هذه العلاقة الذهنية (مؤلفة) بمعنى انها مكتوبة فكرياً بسمات مصرية في اكثر من صعيد، مكتوبة فكرياً للاعتذار عن موقف سابق، والمدهش أننا نلاحظ السمة المصرية حتى في لغة الحوار والتي كانت شديدة المحلية الريفية في معين فإذا بها تتحول الى شبه قاهرية عند الياس وزوجته في عمان:

– انا شفته دخل من هنا

– فيه ضرب عالباب. بقول مين

– معلش يا عزيزه، بعده نايم

وأخيراً يختم المشهد العماني الذهني بصرخة الياس
- اطلعي يا بنت الحمار انت والشحادين اللي معاكي.
في سلطانة قدم لنا غالب هلسا ثانية ذكريات الطفل مغيراً اسمه هذه المرة من وديع الى جريس، ومتغافلاً عن اسم القرية. ولكن كل السمات التي كان قد ذكرها في قصة وديع موجودة في سلطانة بحيث لنا ان نفترض ان القرية هي القرية نفسها.
من الصفحات الأولى التي يبدأ الحديث فيها عن الريف. تلك الحالة التي يجد الانسان نفسه فيها على تخوم اليقظة دون ان يلجها وعلى بوابات النوم دون ان يغادره، يعلن غالب انه سوف يدخل معنا حلم يقظة كبير، وحلم اليقظة هذا لن يكون الا رواية سلطانة.
بعد وصف مسهب لحالة التهويم ينتقل غالب الى المكان (درت في الدار بلا هدف كأنني احاول استكشافها) انه حقيقة يستكشف خبايا الذاكرة (كانت حزمة من ضوء الشمس تنساب من طاقة في السقف، كانت تزحف ببطء نحو البساط الصوفي الذي تتخلله خطوط عريضة سوداء وبنية وبيضاء، كنت اتمدد على البساط وأجعل البقعة الضوئية تسقط في عيني وأحاول ان ارى السماء).
هذه التفصيلات الصغيرة، هذا التمسح باعتاب الذكرى كانت مداعبات يد الكاتب لقطة الذكرى لتستسلم وتسترخي ساحبة ايانا معه الى حلم اليقظة الطويل.
منذ الصفحات الأولى تنكشف لنا محاولات بناء رواية ريفية رعوية تتحدث عن عالم الطفولة واكتشاف الانثى - المرأة - الجمال - الأم - الشبق فتسللت الينا عبر سطور الرواية ماعين ببيوتها وأثاثها والجبال المحيطة بها، الهريج أو البستان

المهجور المنخفض والمغري بانفلات الغرائز، ولكنا فجأة نكتشف ان هذا البيت الذي يسكنه جريس، لا يسكنه الا جريس والأم نجمة. ونتساءل اين اختفت تلك العائلة الكبيرة التي عرفناها في وديع والقديسة ميلادة؟ ما الذي جرى للأخت سعاد، ولموسى وميخائيل وحلوة؟ ولكن تساؤلنا لا يلح فلقد قدم لنا بدلاً من العائلة الكبيرة، أمهات كثيرات، ولكن اي أم؟ اهي نجمة، الأم الحنون العجوز الرقيقة، ام آمنة، الجمال العتيق، جميلة الاصابع والبشرة والعيون والشعر ومعشوقة الجميع (لقد ولدت لي امان، واحدة ادعوها «يمه» فقط، والاخرى اناديها يمه آمنة). ولكنه يفاجئنا بعد قليل بام جديدة تتقدم ليتخلى عن الامين السابقتين ويلحق بها كجريس وكروائي الى عمان، هذه الأم هي الشهوة المطلقة سلطانة.

ولكنه لا يقدمها لنا دفعة واحدة، بل يغرينا بقصتها وبابنتها وبعشقه لها. وفجأة يمسك ثانية بناصية الحلم ليعود الى المكان. (سرت نحو باب الدار الكبير دفعته، فصرّ صريره المعتاد، في البداية يكون كصرخة، ثم يتحول الى انين) لنلاحظ هذه القصيدة، التعمد الملح على استحضار تفاصيل دفء البيت الطفلي، تفاصيل البحث عن دفء في عالم بارد لم يعد له من كنوز دفء إلا الذاكرة الطفلية يعود اليها مستدفئاً على حرارة شموعها البعيدة.

(على قمة الجبل كان قبر علي، جد الحارة) ثم ينطلق مسهباً في الحديث عن القرية وتفصيلات المكان فيها، يبحث عن كنز الطفولة الضائع ، عن الوجبات الريفية البسيطة الساذجة، ولكن الشهية (أخذت اعد إفطاري ببطء واستمتاع – وما فطوره – ثلاث بيضات – وحبة طماطم كبيرة، وكأس حليب وقطعة جبن

طازجة).

بعد كل هذه السنين، وبعد كل هذه الاسفار، وبعد كل هذه المطاعم والوجبات المتنوعة يعود غالب الى تلك الوجبة الطازجة بتفضيلات لا يمكن ان تكون الا من تفصيلات البيت الأول والدفء الأول.

يتحدث جريس عن حبه الأول – خضرة، وعن تردده وخيبته وخجله، ثم ضياع كل شيء حين لقى سلطانة التي تلقى بظلها النسائي الكبير عليه، ولكنه في المقابل سيتحدث عن صليبا النقيض لجريس في كل شيء، انه الريفي الذي فرض عليه الزواج المبكر قبل ان يدرك او يعرف ما المرأة، ثم ما ان يعرفها ويدخل عالم الجنس حتى ينفلت المارد من عقاله، يكبر صليبا ويتضخم جسده ليصبح أقوى واطول رجال القرية، وروحاً ويصبح الاشد جسارة، قاطع طريق، مهرب، مغتصب نساء، وربما قاتلاً ثم يتحدث عن علاقته بسلطانة.

صليبا هذا كان موجوداً في وديع والقديس ميلادة، ولكنه كان الكهل الريفي الضاحك الباحث عن وجبة مجانية لدى واحد من رعاياه، والساذج المناكد دائماً لخوري الكاثوليك. صليبا هذا يتحول في سلطانة ليصبح شخصية زورباوية وربما كان من اجمل الشخصيات التي رسمها غالب في ابداعاته.

ثم يغرق غالب في الحديث عن الأم أمنة، وهنا نصل معه الى واحد من أسرار جمال المكان، الغموض والسرية والكنوز الخبيئة حين يحدثنا عن صندوقها (كان صندوقاً هائلا – هكذا أتذكره – ذا لون بني غامق، يكاد يكون اسود وله بريق كاب، تماماً مثل التين المجفف، ولمعة زيت الزيتون تشع بلونها البني الكابي، كان ينغلق باقفال عديدة وسيور جلدية عريضة معقدة،

وكان سطحه مزخرفاً بصفائح من الفضة السمراء المنقوشة، كان يقع على دكة من الطين، تخفيه عن العيون ستارة تنزل من سطح خابية القمح التي يقبع الصندوق تحتها، على الجانبين له حلقتان نحاسيتان مزخرفتان، ويحيط بالمستطيل الذي يكون التقاء الغطاء مع الصندوق صفيحاً لامعاً).

هذه الحميمية، الصورة الدافئة، الاقفال، السيور، الاختفاء وراء الستارة. هذا العالم السري للمكان، شهوة الاطفال للاختفاء في الاركان ليعيشوا حياتهم السرية وأحلام يقظتهم، الصندوق المقفل وكنوزه واشتهاء اقتضاض هذه الاسرار، حبات الجوز والزبيب والتمر الحجازي، الحلاوة البيروتية، ونردد معه من يذكر هذه الأيام اسماء كالكعكبان والحامض حلو.

هذا الاستحلاب الجميل لهذه الذكريات، هذا الالحاح على استرجاع تلك المفردات ومدلولاتها (ينفتح الصندوق، وينفتح معه عطر صدر آمنة، منجم أسرار وعطور وحنان ومفاجآت سارة).

هذا الحنين الى الفردوس المفقود، هذه النزعة التي تحولت لدى غالب في آخر ايامه الى هوس حقيقي، هوس موزع بين شهوة العودة وبين خوف الا يجد ذلك الفردوس، فهو يعرف ان الحياة لا تتوقف، هذا الخوف كان دائماً مثار حديثنا في أيامه الاخيرة، ولكن....

ينتقل في الصفحات ١٢٩-١٣٠-١٣١ الى الحديث عن أمنة، عن رقصتها، عن انتصارها على الراقصين في رقصة السحجة، ونرى جريس الطفل ثانية يستعيد الماضي وفرحه وخوف الناس من هذا الفرح الذي لا يمكن ان يدوم فيقول (كان رعباً في عودة الماضي بمآسيه، لقد عاد الماضي، ولكنه كان يرتدي قناعاً جديداً، انطفاء الفرح وموت الروح) انها سلطانة القادمة.

وحين يخرج جريس مع بطرس الى الجبال يقول :

(في القاع نهر الاردن يسرع نحو البحر الميت، ثم يغادر الغور والصعود حتى يصل الى جبال القدس. جلسنا على الصخرة نتأمل المشهد، رغم انني كل يوم اطالع هذا المشهد، ولكن فرحي به لم يكن ينتهي. كنت احلم انني في يوم ما سوف أعود لاستقر في القرية، وابني بيتاً - قلعة على حافة الهضبة - كان البيت في خيالي يحتوي على أقبية وممرات سرية، وتحيطه حديقة بها أشجار عملاقة وسور).

العودة وامتلاك المكان - قلعة وسور وبحر ... ميت - الرغبة في الامتلاك الوحيد، العزلة، التوق للمكان دون سكان، كل هذا سيفسره لنا حين يقدم لنا سلطانة الام - الشهوة المستحيلة والمتحولة فيما بعد الى البغي والفساد والخيبة الكاملة للابن المهجور المطرود من جنة الطفولة.

يعود جريس الى المكان واذا بالمعمار الروائي الريفي الذاكري الطفلي ينكسر ليدخل في دوامة رواياته السجالية السياسية. والسؤال الان بما ان المعمار الروائي الريفي قد انتهى منذ اليوم الذي ترك فيه جريس القرية، فما الذي حدا بغالب هلسا وهو الروائي المحنك والمعماري الدقيق في بناء رواياته الى الاستمرار في كتابة الجزء العماني؟ أتراه أحس بأن أحلام اليقظة والذكريات التي ايقظها جعلت الام الهاجرة .. الوطن اكثر جمالاً مما أراد لها المؤلف وحين راجع الرواية اكتشف انه غفر وهي لم تغفر، وتركته في دمشق ينتظر الرجوع لبناء قلعته المسورة على تخوم البحر الميت، فرأى ان يكمل بناء روايته ليبرر نفسه وبأنها هي البغي وهو النقي وبأنها هي الفاسدة وانه كان دائماً الطفل المحب الوديع، ولكنها لم تستطع ان ترى فيه

الا المشاغب؟.

والان، وقبل ان اختم دراستي هذه في ذكرى صديق كان شديد القرب والمحبة لمن عرفوه وانا منهم. لا أستطيع الا ان اتذكر حلماً فانتازياً كان قد كتبه في اهم رواياته من الناحية الفنية – الضحك – حلماً ربما يفسر الكثير من التمزقات بين الواقع وبين الحلم، بين الرغبة في الخروج وبين شهوة التوحد مع الجموع.

يقول على لسان بطل روايته:

(خلت انني اطير بلا توقف، فوق المقطم، حي القلعة، الازهر، وانا احاول ان اتعلق بمآذن المساجد ولكن دون جدوى. تبينت بعد قليل انني اطير فوق القرية ارى البيوت واسطح الدور والحيطان واضحة المعالم، ولكنها خالية تماماً من الناس (لنلاحظ خلوها من الأم الهاجرة، إن المكان ما يشده) ثم اتجهت الى قمة الجبل العارية التي تلتف القرية. من حولها كنطاق من المساكن. وفوق نهايتها قبر الجد الأكبر للقرية. أمسكت بشاهد القبر وتشبثت به ولكن قوة لا مثيل لي بها كانت تدفعني بعيداً !! أحطت الشاهد بكل ما لدي من قوة، ولكن يدي إنفلتتا بقوة عاتية.

بعد قليل رأيت نفسي اهبط على قبة الكنيسة التي يتعلق الجرس الضخم من سقفها، امسكت بها وقد عزمت ان لا ادعها قط، سمعت صوتاً يقول بلا انفعال : ها هو يهوي.

وصرخت : انقذوني انقذوني استدعوا المطافىء.

ولكنهم ابتعدوا مفسحين المكان لسقوطي دون محاولة لانقاذي).

لقد ابتعد الجميع مفسحين المكان للطالب الكاتب الجميل الممزق الروح. فارس الكلمة مثل صاحبه الدونكيشوتي، صاحب الاحلام الكبيرة المنكسرة ليعاني وحيداً عذاب الهجرة والشوق الى بيت الطفولة، ماعين.

المصادر

١. غالب هلسا . وديع والقديسة ميلادة وآخرون . منشورات صلاح الدين . القدس.

٢. غالب هلسا . زنوج وبدو وفلاحون . دار المصير للطباعة والنشر . بيروت.

تشرين ثاني ١٩٨٠ (طبعة ثانية).

المحتويات

